IMPRIMIR

H. P. LOVECRAFT

EL HORROR SOBRENATURAL EN LA LITERATURA

Título del oríginal inglés
SUPERNATURAL HORROR IN LITERATURE



Editado por

el**aleph**.com

PRÓLOGO

Alguna vez el crítico francés Roger Caillois, se refirió a H. P. Lovecraft como a un autor "que había usurpado la fama de que gozaba". Sin llegar a ese purismo tan extremo, no podemos evitar cierta perplejidad al observar el actual auge del escritor de Providence, lo mismo que del terror y la fantasía en general. Hemos dicho "terror" y "fantasía", y la diferencia es válida: la literatura de Lovecraft y sus colegas, entre sus muchas virtudes y defectos, poseen una cualidad bien ejemplificada por Eudora Welty cuando dijo que los cuentos de fantasmas de M. R. James tenían "al menos un pie en la tumba,". Por su parte, en la "pura fantasía" (cuyo representante moderno es Tolkien) levantamos los pies de la tierra en un vuelo magnífico e interminable por atmósferas enrarecidas. Asistimos a una doble invasión del terror literario; por un lado la bienvenida, aunque intrigante, fuga hacia el pasado, con su resurrección de clásicos y olvidados (nunca como ahora se ha podido acceder a tantas novelas góticas y espantos victorianos), y por el otro a la desconsiderada producción de atrocidades por traficantes oportunistas.

Toda actividad humana tiene matices políticos, y podemos afirmar que el anárquico y saludable sentido de lo maravilloso (en maestros como Poe y von Arnim, lo mismo que en especialistas como Lovecraft) ha caído en manos de peligrosos cineastas y jornaleros literarios, cuyo fin es destruir el valor estético y activista de "ese miedo artístico que pertenece al dominio de la poesía". Creemos que fue Robert Aickman quien dijo que el cuento de fantasmas era el último refugio del conspirador (Murneau y Fritz Lang no lo hubieran desmentido), y los "proveedores de estremecimientos" como Stephen



King, Ann Rice, Coppola y otros nombres alarmantes, lo han transformado en un insípido pero conveniente artículo de consumo. En esta danza macabra los críticos no se han quedado atrás, y así tenemos a los sacerdotes de las ciencias esotéricas de la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis abalanzándose a investigar el fenómeno de la literatura terrorífica, o a competir con ella.

La perplejidad que hemos mencionado en los primeros párrafos no implica, por supuesto, un desprecio de la literatura de terror en general y de Lovecraft en particular. Se trata, mas bien, de un temor a la sobrevaloración (y por consiguiente vulgarización) de algo que se admira. Hace ya mucho tiempo que Walter Scott nos había advertido que la cuerda del terror debía pulsarse muy de vez en cuando, pues corre peligro de romperse. H. P. Lovecraft, en su notable ensayo sobre el tema, dice algo similar cuando asevera que lo fantástico "es un ramal estrecho aunque esencial de la expresión humana". Este pequeño libro -una brisa fresca entre tanta verborragia docta- posee varias virtudes, pero revela por encima de todo el fervor y la pasión de su autor por un tema caro a su vida de artista. Tanto más admirable, entonces, el equilibrio y lucidez que demuestra al exponer su estética del terror literario, el desarrollo histórico del género y los comentarios críticos sobre una apreciable cantidad de escritores. A setenta años de su concepción, sigue siendo el mejor compendio acerca de esta materia, a la par del libro de Louis Vax, "Arte y literatura fantástica".

No hay mucho más que agregar, excepto aclarar ciertas peculiaridades del texto. Para quienes no están acostumbrados al estilo particular de Lovecraft, vale la pena señalar que frases como "un poema horrible" o "un fragmento dañino y repulsivo", son expresiones entusiastas de elogio crítico. Asimismo, hipérboles como "el cuento más tremendo de terror de toda la literatura" son manifestaciones de un descuido igualmente entusiasta. Los divertidos comentarios acerca del origen racial o étnico del cuento de terror, pueden y pasarse por alto.

Roberto Dulce



1. INTRODUCCIÓN

El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido. Muy pocos psicólogos lo niegan y el hecho de admitir esa realidad confirma para siempre a los cuentos sobrenaturales como una de las formas genuinas y dignas de la literatura. Contra ellos se disparan todos los dardos de un sofisticado materialismo, que con tanta frecuencia se aferra a las emociones de la experiencia, a los sucesos exteriores y a un idealismo tan ingenuo como insípido que se opone a las motivaciones estéticas, abogando por una literatura puramente didáctica, capaz de ilustrar al lector y "elevarlo" hacia un nivel adecuado de afectado optimismo. No obstante, pese al rechazo o a la indiferencia, los cuentos fantásticos sobrevivieron, se desarrollaron y alcanzaron su plenitud, al amparo de su origen en un principio básico tan profundo como elemental, cuyo hechizo (aunque no siempre universal) es irresistible para los espíritus verdaderamente sensibles.

El alcance de lo espectral y lo macabro es por lo general bastante limitado, pues exige por parte del lector cierto grado de imaginación y una considerable capacidad de evasión de la vida cotidiana. Y son relativamente pocos los seres humanos que pueden liberarse lo suficiente de las cadenas de la rutina diaria como para corresponder a las intimaciones del más allá. Las narraciones que trafican con los sentimientos y acontecimientos comunes o con las deformaciones sentimentales y triviales de tales hechos, siempre ocuparán el primer puesto en el gusto de la mayoría: esto tal vez sea lo justo pues esas circunstancias cotidianas conforman casi la totalidad de la experiencia humana.



Sin embargo, no cabe duda de que los seres sensibles siempre estarán entre nosotros, y a veces una curiosa estela de inquietud puede invadir el recóndito rincón de la mente más firme, de modo tal que ningún racionalismo o análisis freudiano puede borrar por completo el estremecimiento causado por un susurro en el rincón de la chimenea o la soledad en un bosque sombrío. Y aquí nos encontramos con un modelo psicológico o tradicional tan genuino y tan profundamente enraizado en la experiencia mental como puedan serlo otros modelos o tradiciones de la humanidad; un elemento paralelo a los sentimientos religiosos e íntimamente vinculado con muchos de sus aspectos, participando en tal medida de nuestro legado biológico que difícilmente pierda su poderosa influencia en una parte minoritaria, aunque importante, de nuestra especie.

Los primeros instintos y emociones del ser humano forjaron su respuesta al ámbito en que se hallaba sumiso. Los sentimientos definidos basados en el placer y el dolor nacían en torno a los fenómenos comprensibles, mientras que alrededor de los fenómenos incomprensibles se tejían las personificaciones, las interpretaciones maravillosas, las sensaciones de miedo y terror tan naturales en una raza cuyos conceptos eran elementales y su experiencia limitada. Lo desconocido, al igual que lo impredecible, se convirtió para nuestros primitivos antecesores en una fuente ominosa y omnipotente de castigos y de favores que se dispensaban a la humanidad por motivos tan inescrutables como absolutamente extraterrenales, y pertenecientes a unas esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que los humanos no tenían parte alguna.

Del mismo modo, el fenómeno de los sueños contribuyó a elaborar la noción de un mundo irreal y espiritual, y, en general, todas las condiciones de la vida salvaje en la alborada de la humanidad condujeron hacia el sentimiento de lo sobrenatural de una manera tan poderosa, que no podemos asombrarnos al considerar cuan profundamente la especie humana esta saturada del antiguo legado de religiosidad y superstición. Y bajo un punto de vista estrictamente



científico esta saturación debemos comprenderla como un elemento permanente en lo que respecta al subconsciente y a los instintos más profundos del ser humano; pues aunque la esfera de lo desconocido ha ido reduciéndose a través de los milenios, un abismo insondable de misterio sigue envolviendo al cosmos, mientras que un vasto residuo de asociaciones tenebrosas y titánicas continúa aferrándose a todos los elementos y procesos que antaño eran completamente incomprensibles. Ahora, por supuesto, esos fenómenos pueden explicarse perfectamente. Pero más allá de todo esto, existe una fijación fisiológica de los primitivos sustentos en nuestro tejido nervioso, que puede sensibilizarlos oscuramente aun cuando la mente consciente se libere de todas las fuentes de lo maravilloso.

Las angustias y el peligro de muerte se graban con mayor fuerza en nuestros recuerdos que los momentos placenteros; del mismo modo los aspectos tenebrosos y maléficos del misterio cósmico ejercen una fascinación más poderosa sobre nuestros sentimientos que los aspectos beneficiosos. Estos últimos han sido acogidos y formalizados por los rituales religiosos convencionales, mientras que los primeros han alimentado al folklore popular. Esta fascinación se agudiza asimismo por el hecho de que la incertidumbre y el peligro unidos a cualquier vislumbre de lo desconocido, conforman un universo de amenazas espirituales de índole maléfica. Y si a esa sensación de temor numinoso se le agrega la irresistible atracción por lo maravilloso, entonces nace un complejo sistema de agudas emociones y de excitación imaginativa cuya vitalidad, ha de perdurar tanto como la propia raza humana. Los niños siempre sentirán miedo a la oscuridad, y el adulto, a merced de los impulsos hereditarios, siempre se estremece al pensar en los mundos insondables preñados de vida extraña, que habitan loa espacios interplanetarios, o en las dimensiones impías que rodean a nuestra tierra vislumbradas sólo en momentos de locura.

A partir de tales conceptos, no cabe asombrarse de la existencia de una literatura relacionada al terror cósmico. Siempre existió y siempre



existirá, y no hay mejor prueba de su tenacidad como el impulso que mueve a ciertos escritores a extraviarse de los caminos trillados para probar su ingenio en textos aislados, como si desearan alejar de sus rosales sombras fantasmagóricas que de otra manera seguirían acosándoles. Y así tenemos a Charles Dickens imaginando varios relatos sobrenaturales; a Robert Browning escribiendo su horrible poema *Childe Roland*; a Henry James y su *Otra vuelta de tuerca*; al médico y escritor norteamericano Oliver Wendell Holmes, con su inteligente novela *Elsie Venner*; a Francis Marion Crawford (*La litera superior*) y tantos otros ejemplos, como el caso de la asistente social Charlotte Perkins Gilman y su relato *The Yellow Wall Paper* (*El empapelado amarillo*) mientras el humorista W. W. Jacobs escribía su melodramático cuento titulado *La pata de mono*.

Pero no hay que confundir este tipo de literatura de terror con otra especie que aunque superficialmente similar, es bien distinta desde el punto de vista psicológico: me refiero a la literatura macabra con efectos de horror físico. Esos escritos, al igual que las fantasías ligeras y humorísticas en donde el malicioso guiño del autor intenta escamotear el auténtico sentido de los elementos sobrenaturales, no pertenecen a la literatura del terror cósmico en su más puro sentido. Los genuinos cuentos fantásticos incluyen algo más que un misterioso asesinato, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según las viejas normas. Debe respirarse en ellos una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas, y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana: la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza, las cuales representan nuestra única salvaguardia contra la invasión del caos y los demonios de los abismos exteriores.

Por supuesto no todos los cuentos fantásticos se ajustan a un determinado modelo teórico. La mente creativa es despareja y la mejor de las estructuras tiene su punto ciego. Además, buena parte de ellos son el resultado de ciertos efectos memorables que surgen del



subconsciente o han sido elaborados a partir de las más variadas fuentes. La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad de un texto no reside en su argumento, sino en la creación de un estado de ánimo determinado. Por lo general, un cuento macabro que trata de enseñar o fomentar un efecto de tipo social, o un relato cuyos horrores se pueden explicar por medios naturales, no es un auténtico cuento de espanto cósmico. No obstante, hay que admitir que tales relatos poseen, en algunos pasajes, matices ambientales que responden a las condiciones que ya hemos mencionado.

Podemos juzgar un cuento fantástico, entonces, no a través de las intenciones del autor o a la pura mecánica del relato, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus más pequeñas sugerencias sobrenaturales. Si es capaz de enervar las sensaciones adecuadas, su "efecto" lo hace merecedor de los atributos de la literatura fantástica, sin importar los medios utilizados. El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto, como si se estuviese escuchando el batir de unas alas tenebrosas o el movimiento de criaturas informes en el límite más remoto del universo conocido. Y naturalmente, cuanto mejor se logre evocar esa atmósfera a lo largo de todo el cuento, tanto mejor será su efecto artístico en ese tipo de literatura.

2. LOS ORÍGENES DEL CUENTO DE TERROR

Al ser una forma literaria tan íntimamente relacionadas a las emociones primitivas, el evento de terror es tan antiguo como el pensamiento y el habla humanos.

El horror cósmico figura preponderantemente en el antiguo folklore de todas las razas y cristalizó en las baladas, crónicas y escrituras sagradas. Era, sin duda, un rasgo primordial de los rituales



mágicos, con sus invocaciones de demonios y espectros, y que alcanzaron su mayor desarrollo en Egipto y entre los pueblos semíticos. Fragmentos tales como el *Libro de Enoch* y el *Claviculae* de Salomón ilustran claramente la pujanza de los elementos sobrenaturales en las mentes del Oriente antiguo, y sobre esas ideas se asentaban unas tradiciones cuyos ecos se han extendido hasta nuestros días. Esos temores trascendentales se reflejan asimismo en la literatura clásica de Occidente, y se acentuaba mucho más aún en la tradición de las baladas legendarias paralela a la corriente clásica, pero que desapareció por falta de testimonios escritos. La Edad Media, sumida en fantásticas tinieblas, dio un gran impulso a las representaciones trascendentales, y tanto en Oriente como en Occidente se trató de preservar y ampliar el sombrío legado extraído tanto del folklore como de la magia y los textos cabalísticos, que había llegado hasta ellos. Las brujas, los hombres-lobos, los vampiros y otras criaturas tremebundas, estaban en labios de las ancianas y también de los poetas populares, y era muy corto el paso que faltaba dar para rebasar los límites que separaban a los relatos orales de la composición literaria. En Oriente, los cuentos sobrenaturales tendían a un virtuosismo pleno de matices que casi los transmutaba en la más pura fantasía. En cambio, en Occidente, entre los místicos teutones que habían llegado desde sus tenebrosas selvas boreales y los celtas con sus extraños rituales druídicos, las leyendas sobrenaturales asumían una intensidad ominosa y se rodeaban de una atmósfera de convincente gravedad que duplicaba la potencia de unos horrores a medio explicar y apenas insinuados.

Gran parte del trasfondo del folklore occidental y de los cantos sobrenaturales provenía incuestionablemente de las leyendas acerca de los cultos antiquísimos y terribles, cuyos adoradores -procedentes de las épocas pre-Aria y pre-agrícola, cuando una raza colonizadora de mongoloides invadió Europa con sus rebaños- practicaban los ritos de fecundidad. Este culto secreto, transmitido de generación en generación durante milenios, pese a la dominación de las religiones



druídica, grecorromana y cristiana, estaba marcado por el salvaje "aquelarre de brujas" que tenía lugar en los bosques y las colinas remotas durante la noche de Walpurgis y también durante la noche de Todos los Santos, que constituyen las temporadas tradicionales para la reproducción de las cabras y las ovejas. Este culto se convirtió en el manantial de un riquísimo acervo de leyendas mágicas, y además dio impulso a la demencial persecución de las hechiceras cuyo resultado en Norteamérica fue el famoso caso de las brujas de Salem. Similar en su esencia y tal vez vinculado directamente con dicho culto, era la siniestra cofradía de los adoradores de Satanás, teología invertida que originó los horrores de las afamadas "Misas negras"; en un sesgo de la misma tendencia podemos incluir a las actividades de quienes perseguían unos objetivos más o menos científicos y filosóficos, tales como los astrólogos, cabalistas y alquimistas del tipo de Alberto Magno o Raimundo Lulio, que abundaban en aquellos tiempos. El predominio y arraigo de lo terrorífico en la Europa medieval, intensificado por la desesperación causada por los azotes de la peste, puede ejemplificarse con claridad a través de las grotescas esculturas introducidas en la mayoría de las obras religiosas del último período del gótico; las demoníacas gárgolas de la iglesia de Nôtre Dame en París y del Mont Saint Michel figuran entre los ejemplos más famosos[1]. Y a lo largo de toda esa época, es importante recordar que tanto la gente ilustrada como el populacho creía firmemente en todas las manifestaciones sobrenaturales, desde las más dulces doctrinas del cristianismo hasta las mayores monstruosidades de la hechicería y la magia negra. Ello explica, en parte, el surgimiento y la casi universal fama de los magos y alquimistas del Renacimiento: Nostradamus, Trithemius, el doctor John Dee, Robert Fludd y otros.

De ese fértil terreno se nutrieron los temas y los personajes de las leyendas y mitos tenebrosos que perduraron en la literatura fantástica

[1] Un estudio fundamental para esa manifestación del arte europeo es el libro de J. Baltrusaitis *La edad media fantástica* (N. del T.)



hasta nuestros días, disfrazados o alterados por la sofisticación moderna. Muchos de ellos provienen de las fuentes orales más primitivas y forman parte del legado permanente de la humanidad. El espectro que aparece para exigir la inhumación de sus restos, el amante duende que regresa para llevarse a su enamorada, el espíritu de la muerte o psicopompo que cabalga en el viento nocturno, el hombre lobo, la habitación sellada, el brujo inmortal, todos ellos figuran en esa galería tan curiosa de la ciencia medieval que Sabine Baring-Gould supo compilar tan eficazmente en su obra.[2]

En todos los lugares en donde predominaba la mística sangre nórdica, la atmósfera de los cuentos populares es más intensa, mientras que en las razas latinas encontramos un matiz de racionalidad que le quita a sus supersticiones -aun a las más extrañas- mucho del encanto tan característico de las leyendas nacidas en los bosques y los hielos del Norte.

La poesía es siempre la primera expresión literaria de los pueblos, y es en ella donde encontraremos la irrupción de lo sobrenatural en los escritos de la antigüedad. Es bastante curioso, sin embargo, que la mayoría de los ejemplos de la literatura clásica estén en prosa, tales como el caso del hombre lobo relatado por Petronio, las pasajes aterradores en Apuleyo, la breve pero famosa carta de Plinio a Sara, y la extraña compilación titulada *De los hechos maravillosos* del griego Flegon, escrita durante la época del emperador Adriano. En Flegon encontramos por vez primera el cuento de la novia fantasma, *Philinnon y Machates*, más tarde relatado por Proclo y que en la época moderna inspiraría a Goethe su balada *La novia de Corinto* y a Washington Irving el relato *Aventura de un estudiante alemán*. Pero en la época en que los antiguos mitos nórdicos asumen una forma literaria y cuando mas tarde los temas sobrenaturales surgen en ella,

[2] *Curious Myths of the Middle ages*. Véase también del mismo autor *The Book of Were-Wolves* (1865). (N. del T.)



los hallamos principalmente en su poesía, del mismo modo que gran parte de la literatura imaginativa del Medioevo y el Renacimiento.

Los Eddas y las Sagas escandinavas retumban de horror cósmico y nos estremecen con el espanto de Ymir y sus monstruosos engendros; mientras que el *Beowulf* anglosajón y el germánico *Nibelungo* nos entregan variedad de brujerías y terrores nocturnos. Dante es uno de los primeros poetas que captura en versos clásicos la atmósfera macabra y en las estrofas de Spencer hay más de una pincelada de horror fantástico en la descripción de los paisajes y los personajes. En prosa nos encontramos con *La muerte de Arturo* de Thomas Malory, en la cual hay muchas escenas extraídas de las antiguas baladas, tales como el robo de la espada del cadáver por parte de Sir Lancelot en la Capilla Peligrosa, el espectro de Sir Gawain y el demonio de la tumba vislumbrado por Sir Galahad; mientras que otros elementos literarios más toscos se popularizaban en libros baratos y sensacionalistas vendidos por los buhoneros y devorados por el vulgo. En los dramas isabelinos, como el *Doctor Fausto* de Marlowe, en las brujas de *Macbeth*, en el fantasma de *Hamlet* y en las macabras obras de John Webster, podemos observar claramente la fuerte influencia de lo demoníaco en la mente del pueblo; una influencia agudizada por el genuino temor a la magia negra engendrado por la superstición y el fanatismo religioso, cuyos terrores asolaron el continente y comenzaron a resonar en los oídos ingleses a medida que iba progresando la cacería de brujas bajo el reinado de Jaime I. A la prosa mística del pasado se fue agregando una larga serie de tratados de hechicería que mucho hicieron por exaltar la imaginación de los lectores.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII nos encontramos ante una gran cantidad de leyendas y baladas tan fugaces como tenebrosas que, sin embargo, no alcanzan a incorporarse a la corriente de la literatura culta. Los folletos vendidos por los buhoneros en las aldeas, con relatos macabros y sobrenaturales, iban multiplicándose y alimentando el ávido interés del público por obras tales como *La aparición de la*



señora Veal de Daniel Defoe, un cuento basado en un hecho real acerca del espectro de una mujer que visita a una amiga, y utilizado como publicidad para poder vender una barata y aburrida disquisición teológica sobre la muerte.

Por esa época, la sociedad culta iba perdiendo la fe en lo sobrenatural, inclinándose por el racionalismo, pero ya a comienzos del siglo XVIII se insinuaba un renacer de los sentimientos románticos, comenzando con la traducción de algunos relatos orientales bajo el reinado de Ana y continuando con la poesía, en expresiones que cobraban nuevos matices de extrañeza, de maravilla y estremecimiento. Despertaba la era romántica, con su exaltación de la naturaleza, la irradiación de los esplendores del pasado, de los paisajes extraños, las gestas temerarias y los prodigios increíbles. Y finalmente, tras la tímida aparición de algunas escenas fantásticas en las novelas de la época, como por ejemplo *Adventures of Ferdinand, Count Fathom* de Tobías Smollett, el instinto de lo maravilloso cristalizó en el surgimiento de una nueva moda literaria: novela "Gótica", plena de horror y fantasía, cuya progenie habría de ser numerosa y, en muchos casos, resplandeciente de mérito artístico. No deja de ser francamente asombroso, cuando se medita en ello, que la literatura fantástica como forma literaria establecida y reconocida, tardara tanto en nacer y afincarse definitivamente. Los sentimientos que forman su esencia son tan viejos como el hombre, pero es un hecho que los típicos relatos sobrenaturales son, para la literatura, un vástago del siglo XVIII.

3. EL COMIENZO DE LA NOVELA GÓTICA

Los paisajes brumosos y espectrales del *Ossian* de James Macpherson, las visiones caóticas de William Blake, el grotesco brujeril del *Tam 0'Shanter* de Robert Burns, el siniestro diabolismo de *Christabel* y *El viejo marinero* de Coleridge, el encanto misterioso del *Kilmeny* de James Hong, y los vislumbres de horror cósmico que



figuran en *Lamia* y otros poemas de John Keats, ilustran la importancia de lo sobrenatural en la literatura romántica británica. Nuestros primos germanos se mostraron igualmente sensibles a esta corriente, y las famosas baladas *Leonora* y *El cazador salvaje* de Gottfried Bürger -ambas imitadas en inglés por Walter Scott- constituyen sólo un ejemplo de la riqueza de las fuentes legendarias alemanas. El poeta Thomas Moore adaptó en base a dichas fuentes la leyenda de la estatua espectral (utilizada luego por Prosper Merimée en su *Venus d'Ille*) y que resuena de un modo tan estremecedor en su balada *The Ring* (El anillo); mientras que la obra maestra de Goethe, *Fausto*, transpone el reino de las baladas para convertirse en la clásica tragedia de las edades y puede contemplarse como la culminación del impulso poético germano.

Sin embargo, fue el cosmopolita y elegante inglés Horace Walpole quien le dio forma definitiva a la literatura macabra y se convirtió en su autentico fundador. Amante de los romances y los misterios medievales, Walpole, que residía en un pintoresco castillo de estilo gótico en Strawberry Hill, publicó en l764 *El castillo de Otranto*, una novela de argumento sobrenatural que, con toda su mediocridad y falta de convicción, estaba destinada a ejercer una influencia, casi sin precedentes en la literatura fantástica. Publicada en un principio como si fuera una adaptación del italiano de la obra de un mítico Onofrio Muralto, Walpole reconoció más tarde su autoría, agradablemente sorprendido de su inmediata y amplia popularidad, popularidad que se extendió a varias ediciones, a su puesta en escena coma obra dramática y a toda una serie de imitaciones tanto en Inglaterra como en Alemania.

La historia, aburrida, artificial y melodramática, se debilita por un estilo "elegante" y prosaico cuya donosidad cortés no permite crear, en ningún momento, una auténtica atmósfera sobrenatural. El argumento nos habla de Manfredo, un príncipe usurpador y sin escrúpulos dispuesto a fundar una dinastía. Tras la muerte misteriosa de su único hijo, Conrad, cuando el joven estaba a punto de casarse, Manfredo



intenta repudiar a su esposa Hipólita para casarse con la mujer destinada a su desventurado hijo, el cual, dicho sea de paso, ha sido aplastado por la caída inexplicable de un gigantesco yelmo en el patio del castillo Isabel, la joven viuda, escapa a los designios de Manfredo y en la cripta subterránea del castillo encuentra al noble Teodoro, quien se parece extrañamente al anciano Lord Alfonso que gobernaba al país antes del usurpador Manfredo. Luego de la tragedia nupcial, unos fenómenos sobrenaturales acosan al castillo: en varios lugares se descubren fragmentos de una gigantesca armadura, los retratos se salen de sus marcos, un rayo destruye el edificio y finalmente el colosal espectro de Alfonso en su armadura surge de las ruinas y asciende entre las nubes hacia el regazo de San Nicolás. Teodoro, que se había casado con la hija de Manfredo, Matilde, de la cual ha quedado viudo pues su padre la ha matado accidentalmente, se identifica como hijo de Alfonso y heredero legítimo del estado. La novela concluye con el casamiento de Isabel y Teodoro que vivirán muy felices, mientras que Manfredo, lleno de angustias, se retira a un monasterio y su desventurada esposa busca asilo en un convento.

Tal es la historia de Walpole, con un estilo pomposo y totalmente alejado del auténtico horror cósmico que caracteriza a la literatura fantástica. Sin embargo por ser la primer obra de la época que, gracias a sus pinceladas de extrañeza y a la antigüedad espectral que en ella se refleja, creaba un nuevo sentido de lo maravilloso, fue acogida seriamente por los lectores cultos y elevada -pese a su intrínseca ineptitud- a un encumbrado pedestal de la historia literaria. Lo que debe destacarse en *El castillo de Otranto* es la invención arquetípica de escenarios, personajes e incidentes, todo lo cual utilizado en forma más hábil por unos autores mejor adaptados por naturaleza a la creación fantástica, estimula el surgimiento de una escuela de lo gótico, que a su vez inspiró a los verdaderos artífices del terror cósmico, comenzando con Poe. Este nuevo andamiaje dramático consistía principalmente en un castillo gótico de tenebrosa antigüedad, sus vastas dimensiones y sus oscuros recovecos, sus salones desiertos o



destartalados, sus húmedos pasillos, sus catacumbas recónditas y espeluznantes y toda una galería de espectros y sombras amenazantes, formando un núcleo de suspenso y ansiedad demoníaca. Además tenemos al tiránico y perverso hidalgo en el papel de villano; la pura, eternamente perseguida y en general insípida heroína, que sufre los principales terrores y con la cual se identifica el lector; el valiente e inmaculado héroe, siempre de alta alcurnia, pero a veces presentado bajo un humilde disfraz; el rasgo convencional de unos nombres altisonantes, mayormente italianos, y toda una serie interminable de cortinajes y luces extrañas, puertas enmohecidas, lámparas que se apagan, manuscritos antiguos, goznes chirriantes, tapices que se estremecen, etc., etc. Todos esos artificios son utilizados con divertida monotonía, a veces con efectos convincentes, en casi todas las novelas góticas. Y todo ello no se ha extinguido ni mucho menos en nuestros días, aunque la sofisticación moderna obliga a utilizar técnicas menos ingenuas. El ámbito armonioso para una nueva escuela estaba maduro y el mundo literario aprovechó la oportunidad.

Los novelistas alemanes no tardaron en responder a la influencia de Walpole y muy pronto produjeron una cantidad apreciable de ejemplos, proverbiales por su regodeo en lo terrorífico. En Inglaterra, una de las primeras imitadoras de Walpole fue la escritora Ana Barbauld, quien en 1713 publicó un relato inconcluso titulado *Sir Bertrand* en donde con suma habilidad se tocan todas las cuerdas del verdadero terror. Se trata de la historia de un noble hidalgo que en un páramo solitario, es atraído por unas campanadas y una luz lejana; el personaje penetra en un castillo extraño cuyas puertas se abren y se cierran por si solas y donde unos misteriosos fuegos fatuos ascienden por unas escaleras hacia manos muertas y estatuas negras. Luego se ve un ataúd con una dama muerta, que Sir Bertrand besa, y tras el beso, la escena se esfuma para dar paso a un espléndido salón en donde la dama, resucitada, ofrece un banquete de honor al caballero. Allí finaliza el fragmento.



Walpole admiraba este relato; sin embargo, sentía menos simpatía por un retoño más famoso de su Otranto, titulado *The Old English Baron* (El viejo Barón inglés) de Clara Reeve, publicado en 1777. Por cierto, esta novela carece de la auténtica atmósfera de misterio que distingue al fragmento de Ana Barbauld, y aunque menos tosco que la novela de Walpole y más artísticamente lograda al reducir el elemento extraño a una sola figura espectral, no deja de ser en última instancia algo insípida por su ampulosidad. Una vez más volvemos a encontrar al virtuoso heredero disfrazado de campesino y restaurado en sus legítimos derechos por el espectro de su padre. Al igual que *Otranto*, la novela tuvo gran popularidad y fue traducida al francés Clara Reeve escribió otro relato fantástico, que desgraciadamente quedó inédito y finalmente se perdió[3].

La novela gótica ya había conquistado sus derechos como forma literaria, y los ejemplos fueron multiplicándose a finales del siglo XVIII. La obra de Sophia Lee *The Recess* (El refugio), escrita en l785, cuenta con un elemento histórico, que gira en torno a las hijas mellizas de Mary, reina de Escocia, y aunque libre de elementos sobrenaturales, utiliza las escenas y mecanismos de Walpole con gran habilidad. Cinco años más tarde, todas las luminarias del género se vieron empalidecidas por la aparición de una nueva estrella, la señora Ann Radcliffe (1764-1823), cuyas famosas novelas pusieron definitivamente de moda el terror y el suspenso, enriqueciendo la novela gótica con una soberbia sensibilidad para la creación de una atmósfera espectral y amenazante, pese a la discutible costumbre de arruinar sus fantasías con explicaciones racionalistas meticulosamente elaboradas. La señora Radcliffe agrega a los elementos novelísticos ya familiares de sus predecesores una capacidad casi genial para infundir al paisaje y los incidentes con un sentido genuino de lo sobrenatural;

[3] El cuento de Clara Reeve se titulaba Castle Connor, An Irish Story. Se trataba de una historia de fantasmas, y la autora lo extravió durante un viaje en carruaje (N. del T.).



cada elemento de la acción contribuía en sus relatos a suscitar el temor que Ana Radcliffe deseaba despertar. Merced a ciertos detalles tales como un reguero de sangre en las escaleras del castillo, un gemido en remotos subterráneos o un cántico misterioso en las profundidades de un bosque, logra esta autora evocar las más poderosas visiones de un horror inminente, escapando a las extravagantes elaboraciones de otros autores del género. Y las imágenes ofrecidas en sus novelas no perdían fuerza pese a las explicaciones finales. Esta escritora poseía una imaginación visual muy poderosa, que se manifiesta en toda su plenitud en las deliciosas pinceladas paisajísticas con una sensibilidad pictórica de lo más fascinante, nunca recargadas, del mismo modo que en las sugerencias macabras. Su debilidad principal, junto al mencionado desencanto final, estriba en su tendencia a la inexactitud de los elementos geográficos e históricos y en su fatal predilección por adornar sus novelas con unos insípidos poemitas, atribuidos a uno u otro de sus personajes.

Ann Radcliffe escribió seis novelas: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (l789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (l792) *Los misterios de Udolfo* (l794), *El italiano* (l797) y *Gastón de Blondeville*, escrita en 1802, pero publicada póstumamente en l826[4]. Entre ellas, *Los misterios de Udolfo* es la más famosa y podemos considerarla como la más característica de la primera época de la novela gótica. Cuenta la historia de Emilia, una joven francesa llevada a un castillo antiguo y portentoso en los Apeninos tras la muerte de sus padres y el casamiento de su tía con el dueño del castillo, el perverso aristócrata Montoni. Ruidos misteriosos, puertas que se abren solas, leyendas sombrías y el horror que se oculta en un escondrijo tras un velo negro, todo ello opera sofocantemente en los nervios de la heroína y de su fiel doncella, Anita; finalmente, tras la muerte de su tía, Emilia escapa del castillo con la ayuda de un

[4] Ésta es la única novela en dónde la autora admite lo sobrenatural (N. del T.).

compañero de cautiverio; durante el camino de regreso a su país, se detiene en un castillo embrujado de presencias inquietantes. Por último, la heroína recobra la seguridad y la felicidad junto a su amante Valancourt, después de haber esclarecido el misterio que durante tanto tiempo envolvía su nacimiento. Es, por supuesto, un argumento convencional, pero tan bien reelaborado que los *Misterios de Udolfo* será siempre un relato clásico. Los personajes de Radcliffe, como bien puede suponerse, son estereotipados, pero ese rasgo es menos notorio en su obra que en las de sus precursores. En cuanto a la creación de la atmósfera esta novela es muy superior a las demás.

De todos los innumerables imitadores de Ann Radcliffe, el que más se aproxima a su estilo y método es el novelista norteamericano Charles Brockden Brown. Al igual que ella, perjudica la originalidad de sus creaciones con explicaciones naturales, pero comparte con la novelista británica el poder expresivo que confiere a sus escenas macabras una tremenda vitalidad. Sin embargo difiere en un aspecto importante de su maestra, pues desdeña los castillos embrujados y la utilización de un ambiente fabuloso y medieval, prefiriendo situar sus misterios en los modernos escenarios americanos. El espíritu gótico está presente a pesar de todo, y las novelas de Brown abundan en escenas memorables de espanto, superando a la señora Radcliffe en su descripción de estados mentales perturbados. Su novela *Edgard Huntly* comienza con una escena de sonambulismo en un cementerio desolado, pero luego el relato se deteriora con la introducción de elementos moralistas y didácticos al estilo de William Godwin. Otra novela, *Ormond*, trata de un miembro de una siniestra cofradía. En ella, al igual que en *Arthur Mervyn*, describe, con singular eficacia, la epidemia de fiebre amarilla en Filadelfia y Nueva York de la cual el autor había sido testigo. Pero el libro más conocido de Brown es *Wieland o La transformación*, en la que un protagonista, presa de fanatismo religioso, "escucha voces" y mata a su esposa y sus hijos, inmolados en sacrificio a su alucinación. Su hermana Clara, que cuenta la historia, pudo escapar milagrosamente al holocausto. La



escena, que se desarrolla en la zona boscosa de Mittingen, en los remotos confines de Schuylkill, está retratada con viveza y nitidez. Las angustias de Clara, acosada por presagios, peligros y por unas misteriosas pisadas que se escuchan en el silencio de la mansión solitaria, son rasgos artísticos de primera magnitud. Sin embargo, el desenlace ofrece la trivial explicación de un ventrílocuo llamado Garwin que, en este caso, representa al villano del tipo de Manfredo o Montoni.

4. EL APOGEO DE LA NOVELA GÓTICA

La novela de horror alcanza una nueva malignidad en la obra de Matthew Gregory Lewis (1773-1818), autor de la novela *El monje* (l796) que alcanzó una gran popularidad granjeándole el apodo de "Monk" Lewis. Este joven escritor, educado en Alemania y buen conocedor del folklore teutón que la señora Radcliffe desconocía, utilizó con provecho esos conocimientos y volcó en su obra elementos terroríficos mucho más violentos que los pergeñados por la autora de *Udolfo*; el resultado fue una obra maestra de auténtica pesadilla cuyos elementos góticos tradicionales están condimentados con un cúmulo de rasgos macabros. La novela nos presenta a un monje español llamado Ambrosio que, condenado a morir en manos de la Inquisición, consigue escapar merced a un pacto con el demonio que asume la forma de la doncella Matilde quien había seducido anteriormente al monje. Tan pronto como el perverso demonio le lleva a un lugar solitario, le dice que le ha vendido su alma en vano por cuanto el perdón como la posibilidad de salvarse estaban muy próximos en el momento de realizar su abominable pacto, y completa su burla reprochándole sus crímenes y precipitándole por un precipicio con su alma perdida para siempre. La novela incluye muchas descripciones escalofriantes tales como las invocaciones en un túnel por debajo del cementerio del convento, el incendio del monasterio y la muerte del desventurado abad. En las catacumbas



donde el marqués de las Cisternas se encuentra con el espectro de su antepasado "la monja ensangrentada", el autor despliega su arte macabro, lo mismo que en la aparición del espectro a la cabecera del lecho del marqués y del cabalístico ritual mediante el cual el Judío Errante le ayuda a descubrir y alejar a su espectral atormentador.

Sin embargo, la obra se hace demasiado larga para el lector, demasiado larga y difusa; además pierde mucha de su fuerza debido al desenfado y a la embarazosa cuasi puerilidad de sus ataques contra el "decoro". No obstante, a favor de Lewis está el importante hecho de que jamás arruina sus fantasías con una explicación racional. En ese aspecto rompe con la tradición de Radcliffe al dejar en libertad los instintos inherentes de la novela gótica. Lewis escribió otros relatos y un famoso drama *The Castle Spectre* (El espectro del castillo), representado en 1798, así como también numerosas baladas recogidas en los volúmenes *Tales of Terror* (1799), *Tales of Wonder* (1801) y algunas traducciones del alemán[5]

La publicación de novelas góticas, tanto inglesas como alemanas, alcanzó un nivel de saturación. En su mayor parte eran francamente ridículas para un lector de buen gusto y le famosa sátira de Jane Austen *La Abadía de Northanger*, era una crítica bien merecida a ciertos escritores que traficaban con lo absurdo. La escuela gótica estaba extinguiéndose, pero antes de su desaparición nos dio una última y grandiosa figura en la persona de Charles Robert Maturin (1782-1824) un oscuro y excéntrico sacerdote irlandés quien, además de una novela gótica al estilo tradicional titulada *The Family of Montorio* (1807), escribió una obra imponente del género fantástico, *Melmoth, el Errabundo* (1820), en la que la fábula gótica alcanza el más puro espanto espiritual jamás concebido hasta entonces.

[5] *Tales of Wonder* es una antología seleccionada por "Monk" Lewis, con colaboraciones de Walter Scott, Robert Southey, John Leyden y otros (además de Lewis, por supuesto) (N. del T.)



Melmoth nos cuenta la historia de un caballero irlandés, que en el siglo XVII consigue del demonio una longevidad sobrehumana a cambio de su alma. Si Melmoth consigue persuadir a otra persona para que lleve su carga, entonces podrá salvarse: sin embargo, por mucho que acose a quienes atormenta con la desesperación, nunca consigue su propósito. La estructura de la novela es algo incómoda; se hace casi interminable con sus episodios dentro de episodios y por la longitud desconsiderada de algunos de ellos. Pero la obra supera largamente esos defectos, en ella se nota el pulso de una fuerza inexistente en las novelas anteriores del genero: una afinidad con la verdadera esencia de la naturaleza humana, una comprensión de las fuentes más profundas de auténtico terror cósmico y la clara y ardiente pasión por parte del autor, que hace de su novela un genuino documento de expresión estética, más que un hábil ejercicio de composición artificiosa. Nadie puede poner en duda de que con *Melmoth* se dio un paso enorme en la evolución de la novela de terror. Pues en esta obra el espanto huye del reino de lo convencional para elevarse como una nube amenazadora sobre el sino de la humanidad. Los estremecimientos provocados por Maturin -los de un hombre capaz de estremecerse a sí mismo- son convincentes.

La señora Radcliffe y Lewis son fáciles de parodiar; en cambio, resulta difícil encontrar una nota falsa en la acción febril y en la atmósfera tensa del autor irlandés cuyo acervo místico celta le suministra los elementos naturales para su tarea. Sin duda alguna, Maturin fue un hombre de genio, y así lo reconoció Balzac, quien colocó en un mismo nivel a *Melmoth* junto con el *Don Juan* de Molière, el *Fausto* de Goethe y el *Manfredo* de Byron como las supremas figuras alegóricas de la literatura europea. El mismo Balzac escribió un cuento ingenioso titulado Melmoth reconciliado, en el que el Errante consigue cerrar su trato infernal con el cajero de un banco parisino, *quien a su vez se libra de su carga, siguiendo luego una larga cadena de transacciones y de víctimas hasta que el último depositario del pacto muere condenado por toda la eternidad.



Walter Scott, Rosetti, Thackeray y Baudelaire son otros titanes que admiraron a Maturin y no deja de ser significativo el hecho de que Oscar Wilde, después de su desgracia y destierro, eligiera para sus últimos días pasados en París llevar el nombre de "Sebastián Melmoth".

La novela se inicia con la visión de un lecho de muerte: un viejo avaro está agonizando de puro miedo por algo que ha contemplado y que está relacionado a un antiguo manuscrito y a un retrato de familia colgado en una habitación oscura de su mansión centenaria en el condado de Wicklow. El anciano manda llamar a su sobrino John que se encuentra en el Trinity College de Dublin, y al llegar a casa de su tío advierte una serie de hechos extraños: los ojos del retrato relucen espantosamente y por dos veces una figura que se parece a la del mismo retrato se proyecta en la puerta. El espanto invade la mansión de los Melmoth, uno de cuyos antepasados, "J. Melmoth, 1646" está representado por el cuadro. El agonizante avaro declara que ese hombre -estamos en el año 1800- sigue estando vivo. El anciano muere y el sobrino se entera a través de su testamento que debe destruir el retrato y el manuscrito. Al leer ese manuscrito, que fue redactado a fines del siglo XVII por un inglés llamado Stanton, el joven John se entera de un incidente siniestro acaecido en España en 1677, en donde el autor relata su encuentro con un compatriota quien le confiesa haber asesinado a un sacerdote que trataba de denunciarle por suponerlo poseso del demonio. Luego, después de reencontrarse en Londres con ese compatriota, Stanton fue internado en un manicomio y allí recibió la visita del extraño, quien estaba precedido por una música espectral y cuyos ojos tenían una mirada más que inquietante. Melmoth el errabundo -pues tal era el misterioso visitante- le ofrece al cautivo la libertad si acepta tomar sobre sus hombros el pacto demoníaco; pero Stanton resiste la tentación. La descripción de los horrores del manicomio que Melmoth utiliza para vencer la resistencia de Stanton, es uno de los pasajes más poderosos de la novela. Finalmente, Stanton es liberado y dedica el resto de su vida a



seguir la pista de Melmoth, descubriendo su residencia ancestral. Al dar con la familia deja allí su manuscrito, que en la época del joven John ya está casi destruido e ilegible. John lo destruye junto con el retrato, pero es visitado en sueños por su siniestro antepasado, que le deja en la muñeca una señal negra y azul.

Poco tiempo después, John recibe la visita de un náufrago español. Alonso de Moncada, quien ha escapado de la Inquisición. El relato de sus tormentos en las mazmorras es impresionante, pero tuvo la fuerza de voluntad de resistir las tentaciones de Melmoth cuando éste se le aproximó en los momentos más aciagos de su cautiverio. En la casa de un judío en donde se refugió tras escapar de sus verdugos, Alonso de Moncada descubre unos manuscritos que relatan otras aventuras de Melmoth, incluyendo sus relaciones con una muchacha india, llamada Immalee, quien más tarde recobra su patrimonio en España donde se la conoce bajo el nombre de doña Isidora, y de sus horribles esponsales presididos por el cadáver de un anacoreta, realizado a medianoche en la destruida capilla de un monasterio abandonado. El relato de Moncada al joven John constituye la mayor parte de los cuatro tomos de la obra de Maturin; y esta desproporción puede considerarse como la principal falla técnica en su composición.

Finalmente, los coloquios de John y Moscada se ven interrumpidos por la llegada del propio Metmoth, cuyos ojos, antaño tan penetrantes, demuestran ahora la decrepitud que va apoderándose de su persona. Se aproxima el fin de su pacto con el demonio y después de un siglo y medio de andanzas por el mundo, regresa al hogar para su última cita con el destino. Advierte a los dos hombres que no penetren en su habitación durante la noche, no importa las ruidos que pudieran escuchar, y que aguardará su fin en soledad. John y Moncada escuchan unos aullidos espantosos, pero no intervienen hasta que la calma se restablece al apuntar el amanecer. Se encuentran con la habitación vacía. Unas pisadas que han dejado restos de arcilla conducen desde la puerta hasta un acantilado que se levanta junto al mar, y al borde del precipicio hay indicios de un cuerpo arrastrado. La



bufanda del Errabundo es visible en una roca a cierta distancia del borde del acantilado, pero nunca más se verá ni se oirá hablar de Melmoth.

Nadie dejará de advertir la diferencia que existe entre estos terrores sugestivos, artísticamente ejecutados y -usando las palabras del profesor Saintsbury- "el racionalismo genial, pero más bien árido de Ann Radcliffe y las extravagancias a menudo pueriles y el estilo a veces desmañado de Lewis".

El estilo de Maturin merece ser elogiado muy especialmente, ya que su vigorosa rectitud y vitalidad lo distingue de los pomposos artificios de sus contemporáneos en el género. En su historia de la novela gótica, la profesora Edith Birkhead observa con justeza que "con todos sus defectos, Maturin ha sido el más grande a la par que el último de los góticos". Melmoth fue muy leído y llevado a la escena, pero el hecho de haberse publicado en las postrimerías de la moda, le privó de la tumultuosa popularidad de *Udolfo* y *El Monje*.

5. EL LEGADO DE LA NOVELA GÓTICA

Mientras tanto otras manos no habían permanecido indolentes, y por encima de la temible plétora de mediocridades como *Horrid Mysteries* del marqués Von Grosse (1796), *Children of the Abbey* de la señora Rocha (1798), *Zofloya or the Moor* de la señora Dacre (1806) y los esfuerzos juveniles del poeta Shelley, *Zastrozzi* (1810) y *St. Irvine* (1811), surgieron muchas obras memorables tanto en inglés como en alemán. Entre ellas sobresale la *Historia del Califa Vathek*, del opulento y excéntrico William Beckford, una obra de mérito clásico y sumamente distinta a la de los otros escritores al estar basada en los cuentos orientales más que en la novela gótica a la manera de Walpole. La obra fue escrita originalmente en francés, pero publicada en traducción inglesa antes de la edición del manuscrito original. Los relatos orientales, puestos de moda en la literatura europea a comienzos del siglo XVIII a través de la versión francesa de las



inagotables *Mil y una Noches* por Galland, se habían convertido en un modelo y se utilizaron tanto en forma alegórica, como en divertimento. El fino y malicioso humor de la mente oriental para entretejer lo misterioso, cautivó a toda una generación hasta el extremo de que los nombres de resonancia exótica se extendieron a través de la literatura popular, lo mismo que habría de suceder con los apellidos españoles e italianos.

Beckford, aficionado a la novela oriental, supo captar la atmósfera con extraordinaria facilidad y en su novela refleja admirablemente la arrogante suntuosidad, el astuto desengaño, la socarrona crueldad, la cortés perfidia y el horror insidiosamente espectral del espíritu sarraceno. Los toques de lo ridículo rara vez desvirtúan la fuerza de sus temas siniestros, y la historia fluye en medio de una pompa fantasmagórica en donde nos parece escuchar la risa del festín de los esqueletos bajo las cúpulas adornadas de arabescos.

El nieto del califa Harun, atormentado por su ambición de poder, conocimientos y placeres (al estilo de los personajes góticos), se ve impedido por un ingenio demoníaco en su búsqueda del trono subterráneo de los fabulosos sultanes pre-Adamitas en los ardientes castillos infernales de Eblis, el soberano de los demonios mahometanos. Las descripciones del palacio y las diversiones de Vathek, el retrato de su siniestra madre, la hechicera Carathis y su torre embrujada, el cortejo de las cincuenta esclavas tuertas, del peregrinaje a las ruinas espectrales de Istakhar (Persépolis), de su descarada esposa Nouronihar a quien compró por el camino, de las torres de la primitiva Istakhar bajo la luz de la luna y el terrible y ciclópeo palacio de Eblis donde cada víctima está condenada a vagar eternamente con la mano derecha puesta sobre su corazón ardiente, son evidencia del indudable genio de Beckford en la creación de matices sobrenaturales, que le otorgan a su obra un lugar permanente en las letras inglesas. Memorables son también los tres episodios del *Vathek*, que el autor deseaba incluir originalmente en su novela como un coloquio entre las víctimas del infernal palacio de Eblis, pero que



permanecieron inéditos en vida del poeta y fueron descubiertos recién en 1909 cuando el erudito Lewis Melville los rescató entre los documentos que pensaba utilizar para su libro *Vida y cartas de William Beckford*. Beckford, sin embargo, carece del misticismo esencial que distingue a las formas más extremas de la literatura de terror, por lo que sus cuentos poseen una cierta solidez y claridad latina que excluye el puro horror pánico.

Beckford fue el único que utilizó las fuentes orientales. Otros escritores, más cercanos a la tradición gótica y a la vida europea, se contentaron con seguir el ejemplo de Walpole. Entre la multitud de novelistas góticos, cabe destacar al socialista William Godwin quien además de su famosa obra *Caleb Williams* (1794), escribió una novela fantástica titulada *St. Leon* (1799) en la que el tema del elixir de la vida, tal como fue desarrollado por la imaginaria orden secreta de los "Rosacruces", está tratado con gran ingeniosidad pero carece de una atmósfera convincente. Este elemento de los "Rosacruces", alimentado por el interés popular hacia la magia que se demostraba en la fama conseguida por el charlatán Cagliostro y en la publicación del libro *El Mago* de Francis Barrett (1801) -un curioso tratado sobre los principios y ritos mágicos, que se volvió a reeditar en 1896- figura en las obras. de Bulwer Lytton, y en muchas novelas góticas tardías, especialmente en esa remota y endeble posteridad ya bien entrado el siglo XIX y representada por George W. M. Reynold y sus folletines *Faust* y *Wagner the Wehr-Wolf*. Aunque no es una novela fantástica, *Caleb Williams* posee muchos toques de genuino terror. Es la historia de un sirviente perseguido por un amo a quien aquel ha encontrado culpable de asesinato. La novela tiene una inventiva e ingenio destacables que la han mantenido viva hasta nuestros días. Fue representada en teatro con el título de *The Iron Chest* cosechando el mismo éxito que la novela. Pero Godwin era demasiado maestro y filósofo como para crear una verdadera obra maestra de lo fantástico.

Mary Shelley, hija de Godwin y esposa del poeta, tuvo mucho más éxito y su inimitable *Frankenstein* o *El moderno Prometeo* (1817) es



un clásico del horror. Producto de un juego literario en donde ella, su esposo, Lord Byron y el doctor John Polidori probaron su ingenio en la creación de cuentos de fantasmas, el *Frankenstein* surgió como la única narración llevada a feliz término. La crítica ha fracasado en sus intentos para demostrar que lo mejor de la novela salió de la pluma del poeta y no de su esposa. La obra, apenas afectada por elementos didácticos y morales, cuenta la historia de una criatura artificial moldeada con restos humanos por un joven médico suizo llamado Víctor Frankenstein. El monstruo, producto del "demencial orgullo del intelecto", posee inteligencia pero su aspecto es horrible y repulsivo. Despreciado y temido por todos, enfurece de amargura y finalmente se convierte en el asesino de los seres más queridos de Frankenstein. La criatura exige del doctor la creación de una mujer para el; y cuando Frankenstein se niega a hacerlo, horrorizado ante la idea de un mundo poblado por esos engendros, el monstruo se retira con la horrible amenaza de "estar con el en su noche de bodas" Esa misma noche, la joven esposa muere estrangulada, y a partir de ese momento Frankenstein persigue al monstruo hasta las soledades del Ártico. Finalmente, tras haber buscado refugio en el barco del hombre que cuenta la historia, el mismo Frankenstein perece a manos del horrible producto de su presuntuoso orgullo. Algunas escenas de Frankenstein son inolvidables, como aquella cuando el monstruo entra en la habitación de su creador, iluminada por el resplandor amarillo de la luna, descorre las cortinas de su cama y le mira, con ojos acuosos -"si es que se puede hablar de ojos".

Mary Shelley escribió otras novelas, entre ellas la muy notable *The Last Man* (El último hombre), pero jamás consiguió el éxito de su primera obra. Posee el verdadero sello del horror cósmico y poco importa la monotonía de algunos pasajes. El doctor Polidori desarrolló la idea que había germinado durante la apuesta, en un cuento titulado *El Vampiro* cuyo protagonista es un villano de pura estirpe gótica o byroniana; el relato tiene momentos excelentes de espanto, incluyendo una terrible experiencia, nocturna en un marginado bosque de Grecia.



En este mismo período Sir Walter Scott comienza a interesarse frecuentemente en lo sobrenatural, entretejiéndolo en muchas de sus novelas y poemas. Algunas veces escribió cuentos como *La habitación de los tapices* o *El cuento de Willie, el vagabundo*, en el último de los cuales la fuerza de los elementos espectrales se revela aún más por la grotesca rudeza del diálogo y la atmósfera. En 1820, Scott publica sus *Letters on Demonology and Witchcraft* que sigue siendo uno de los mejores compendios acerca de la hechicería.

Washington Irving es otro famoso escritor vinculado a los temas sobrenaturales; aunque sus fantasmas son, en general, demasiado caprichosos y humorísticos para considerarlos genuinamente espectrales, cabe destacar una manifiesta inclinación en este último sentido en algunas de sus obras. *La aventura de un estudiante alemán,* cuento incluido en *Tales of a Traveller* (l824) es una concisa y efectiva presentación de la antigua leyenda de la novia fantasma, mientras que en la trama cómica de *The Money Diggers* se entreteje una historia de buques y piratas fantasmas.

El poeta Thomas Moore se agrega a la lista, de autores que rozan lo fantástico con su poema *Alciphron*, cuyo argumento utiliza luego en la novela *El Epicúreo* (1827). Aunque relata simplemente las aventuras de un joven ateniense engañado por las artimañas de un sacerdote egipcio, Moore logra crear una atmósfera de horror en sus descripciones de las laberínticos subterráneos que se ocultan bajo los antiguos templos de Menphis. Thomas de Quincey se regodea más de una vez en terrores arabescos y grotescos, pero con una pomposidad docta que niega su validez como especialista en el género.

Esos años fueron testigos del auge de William Harrison Ainsworth, autor de muchas novelas románticas plenas de sucesos espeluznantes y macabros. El capitán Marryat, además de escribir cuentos como *La loba blanca* realizó una memorable contribución en su romance *The Phantom Shi*p (El buque fantasma) de 1839, basada en la leyenda del "Holandés errante", un barco espectral condenado a navegar eternamente en las cercanías del Cabo de Buena Esperanza.



Dickens resalta con su cuento *El señalero*, una historia de un presagio siniestro y fantasmal narrada conforme al estilo clásico y con tanta verosimilitud que se ubica en los umbrales de la nueva escuela psicológica, aunque sus raíces siguen siendo góticas.

Por aquellos años surgió una oleada de interés por la charlatanería espiritual, el hipnotismo, la filosofía hindú y temas similares, en forma bastante parecida a lo que ocurre en nuestros días. Ello provocó la aparición de una cantidad considerable de relatos basados en temas "psíquicos" y seudocientíficos. El prolífico y popular novelista Edward Bulwer Lytton fue responsable de muchos de ellos y, a pesar de su estilo gárrulo y su hueco romanticismo, supo infundir en sus obras un cierto encanto bizarro de indudable atractivo.

The House and the Brain (La casa y el cerebro) con sugerencias "rosacruces" y figuras malignas e inmortales inspiradas en el misterioso cortesano de Luis XV, Saint Germain, ha sobrevivido como uno de los mejores cuentos de casas embrujadas. La novela *Zanoni* (1842) contiene elementos similares pero más elaborados, e introduce el concepto de una vasta y desconocida esfera de existencias paralela a nuestro mundo y vigilada por un horrible "Morador del Umbral", que embruja y persigue a quienes intentan penetrar en esas regiones y fracasan e su empeño. Aquí tenemos a una cofradía benigna que ha perdurado a través de los siglos hasta quedar reducida a un solo discípulo, y como héroe a un antiguo hechicero caldeo conservado en la flor de su edad, que muere guillotinado durante la Revolución Francesa.

A pesar de estar desfigurada por los artificios convencionales del romance y por un confuso simbolismo didáctico, *Zanoni* es un buen ejercicio en novela romántica y puede ser leída con interés por lectores no muy sofisticados. Es divertido observar que el autor, al intentar describir una iniciación mágica, tuvo que recurrir al viejo y servicial castillo gótico.

En *A Strange Story* (Una historia extraña) de l862, Bulwer Lytton muestra una notable mejoría en la creación de imágenes y atmósfera



sobrenatural; pese a su voluminosa palabrería, a un argumento que gira en base a coincidencias oportunas y un aire viciado de seudo ciencia para satisfacción del prosaico y solido lector victoriano, la novela es muy efectiva, y mantiene el interés gracias a numerosas y potentes escenas y climas fantásticos. Una vez más tenemos al dueño del elixir de la vida, encarnado en la figura del desalmado hechicero Margrave cuyas siniestras intrigas resaltan con dramática nitidez sobre el moderno trasfondo de un apacible pueblo inglés y los montes australianos, y nuevamente tenemos la presencia, de un ominoso mundo espectral en el mismo aire que nos rodea -esta vez sugerido con más fuerza y vitalidad que en Zanoni. Uno de los tremendos pasajes de invocación, cuando el héroe es obligado por un espíritu luminoso y maligno a levantarse en su sueño, tornar una extraña vara egipcia e invocar ínnominables presencias en el pabellón embrujado de un famoso alquimista del Renacimiento, resalta como una escena sin paralelo en la literatura de terror. Se sugiere y se dice apenas lo necesario. Unas palabras desconocidas le son dictadas por dos veces al sonámbulo, y cuando él las repite la tierra tiembla y todos los perros de los aledaños ladran cuando unas sombras amorfas y apenas visibles se arrastran bajo la luz de la luna. Cuando se le obliga a repetir una tercera serie de palabras desconocidas, el espíritu del sonámbulo se revela, como si el alma reconociera los últimos y abismales horrores que la mente consciente ignora. Por fin, la aparición de una novia ausente y angélical rompe el maligno hechizo. Este fragmento ilustra muy bien de qué manera Lord Lytton era capaz de superar su proverbial pomposidad y romanticismo para alcanzar esa cristalina esencia del miedo artístico que pertenece al dominio de la poesía. Al describir ciertos detalles de las invocaciones, Lytton pone de manifiesto sus curiosamente serios estudios ocultistas, en el curso de los cuales conoció al extraño erudito y cabalista francés Alphonse Louis Constant ("Eliphas Levy") quien declaraba poseer los secretos de la antigua magia y haber evocado el espíritu del hechicero griego Apolonio de Tiana, que vivió en la época de Nerón.



Esta tradición romántica, semi-gótica y quasi-moral fue continuada en el siglo XIX por autores tales como Joseph Sheridan LeFanu, Wilkie Collins, Sir H. Rider Haggard (autor de *Ella*, una novela destacable), Sir Arthur Conan Doyle, H. G. Wells y Robert Louis Stevenson -el último de los cuales, pese a una atroz inclinación por los amaneramientos, nos ha entregado obras verdaderamente clásicas como *La isla del tesoro, el Doctor Jekyll y Mr. Hyde*, *El ladrón de cadáveres* y *Markheim*. Podemos afirmar que esa escuela sigue sobreviviendo, pues a ella pertenecen claramente algunos de nuestros cuentos de horror contemporáneos que se especializan en los sucesos más que en los detalles de atmósfera, se dirige al intelecto más que a la imaginación, impresionista, cultiva un "glamour" luminoso a cambio de la tensión maligna o verosimilitud psicológica y se relaciona definidamente con la humanidad y su bienestar. Esta narrativa tiene una fuerza, innegable, y a causa de su "elemento humano" atrae a un público mayoritario que el logrado por la genuina pesadilla artística. Si no tan poderosa como la última, es a causa de que un producto diluído no puede lograr la intensidad de una esencia concentrada.[6]

Absolutamente única como novela y como literatura de terror es la famosa *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brönte, con sus demen"ciales paisajes de los páramos desolados de Yorkshire barridos por el viento y las vidas distorcionadas y violentas que lo habitan. Aunque la historia trata principalmente acerca de las pasiones humanas en conflicto y agonía, el titánico escenario cósmico que enmarca la accion permite el surgimiento del horror en su forma más espiritual. Heathcliff, el héroe-villano de esta novela, es un extraño niño abandonado que se expresa únicamente en un curioso galimatías,

[6] Curioso comentario, que tal vez pueda aplicarse a algunos de los autores mencionados, pero no por cierto a Sheridan Le Fanu, que de todos los cuentistas fnatásticos de la época es el único que puede satisfacer la estética del "horror cósmico" de Lovecraft (N. del T.).



y que es rescatado de las calles por una familia a la que precipita en la ruina. Más de una vez se sugiere que él es un espíritu diabólico y no un ser humano, y lo irreal adquiere perfiles insinuantes en la experiencia de un visitante que se estremece al escuchar el llanto de un niño factasma; en una ventana. Entre Heathcliff y Catherine Earnshaw existe una relación mucho más honda y terrible que el amor humano. Después de la muerte de Catherine, Heahclff profana por dos veces su sepultura, y se ve acosado por una presencia impalpable que no puede ser otra cosa que el espíritu de la muerta, el cual invade cada vez más su existencia hasta que por fín el hombre percibe la cercanía de una mística unión. Afirma darse cuenta de que está por producirse un extraño cambio y deja de alimentarse. Por las noches, se pasea por los alrededores de la casa o abre la ventana que esta junta a su lecho. Cuando muere, la ventana continúa abierta al viento y la lluvia, y una extraña sonrisa ilumina el rígido rostro. Es enterrado junto al túmulo que estuvo visitando durante dieciocho años, y los pequeños pastores del lugar aseguran que aún sigue paseando con su Catherine en el cementerio y en el páramo bajo la lluvia.

Sus rostros suelen aparecer también, durante las noches de tormenta, tras los ventanales de Cumbres Borrascosas.

El terror espeluznante en la obra de Emily Brönte ya no es un simple eco gótico, sino la tensa expresión de la angustia del ser humano ante lo desconocido. En ese aspecto, Cumbres Borrascosas se ha convertido en el símbolo de una transición literaria e inicia el crecimiento de una nueva y saludable tendencia.

6. LA LITERATURA ESPECTRAL EN EL CONTINENTE EUROPEO

La literatura de terror mostraba su vigor y variedad en el continente europeo. Los celebres cuentos y novelas de E. T. A. Hoffmann (1776-l822) son proverbiales por la riqueza de su ambiente y madurez de estructura, aunque se inclinan a la ligereza y a la



extravagancia y carecen de esos momentos sublimes de terror gélido que un escritor menos sofisticado que él hubiese conseguido. Generalmente sus obras tienden a lo grotesco más que a lo terrible. El más artístico de todos los cuentos fantásticos continentales es la clásica *Ondina* (1814) del escritor alemán Friedrich Heinrich Karl, barón de la Motte Fouque. En esta historia de un espíritu de las aguas que se casa con un mortal y de tal modo adquiere un alma humana, existe una delicada fineza de artesanía literaria que la distingue en todo aspecto, y una naturalidad que la acerca al genuino mito folklórico. Deriva, en realidad, de un cuento narrado por el médico y alquimista Paracelso en su *Tratado sobre los espíritus elementales*.

Ondina, hija de un poderoso príncipe de las aguas, fue entregada, -siendo niña- a cambio por la hija de un pescador, para así poder adquirir un alma al casarse con un ser humano. Conoce al joven caballero Huldbrand en la cabaña de su padre adoptivo situada a orillas del mar y en las cercanías de un bosque embrujado, y muy pronto se casa con él, acompañándole a su ancentral castillo de Ringstetten. Sin embargo, Huldbrand, molesto por las afiliaciones sobrenaturales de su esposa y muy especialmente de las apariciones de su tío, el malicioso espíritu Kuhleborn, se aparta de su mujer y se siente atraido por Bertalda, quien resula ser la hija del pescador que fue cambiada por Ondina. Finalmente, durante un viaje por el Danubio, Huldbrand monta en cólera por una acción inocente de su esposa y expresa palabras de ira que -de acuerdo con la leyenda- obligan a Ondina, a regresar a su elemento sobrenatural; del cual ella puede, según las leyes de su especie, regresar sólo una vez -para matarlo, quiéralo o no, si resulta ser infiel a su memoria. Luego, cuando Huldbrand está a punto de casarse con Bertalda, Ondina regresa para cumplir con su odioso deber y le quita la vida. Cuando entierran al joven en el sepulcro de sus padres, una figura femenina blanca como la nieve y cubierta con un velo aparece entre las sollozantes, pero después de la ceremonia desaparece sin dejar rastro. En su lugar, se ve surgir un pequeño manantial que rodea con su



murmullo al sepulcro y va a desembocar en un lago cercano. A partir de entonces los aldeanos señalan la fuente prodigiosa y afirman que Ondina y Huldbrand están unidos en la muerte.

Muchos pasajes de este cuento revelan a Fouque como a un artista en el género de lo macabro, principalmente en sus descripciones del bosque embrujado con sus gigantescos hombres de blanco y otros terrores menos tangibles, que aparecen en la primer parte de la narración.

No tan conocida como *Ondina*, pero notable por su convincente realismo y por la ausencia de elementos góticos tradicionales, es la novela *The Amber Witch* (La bruja de ámbar) de Wilhelm Meinhold, otro producto del genio fantástico alemán de principios del siglo XIX. Este relato, que se sitúa durante la guerra de los Treinta Años, pretende ser el manuscrito de un sacerdote hallado en una vieja iglesia en Coserow y que narra la historia de la hija del cronista, María Schweidler, acusada falsamente de bruja María ha encontrado un depósito de ámbar que mantiene en secreto por varias razones, y la riqueza obtenida con ello acentúa las sospechas; sospechas instigadas por la malicia de un hidalgo cazador de lobos, Wittich Appelmann, quien ha buscado en vano sus favores. Las maquinaciones de una verdadera bruja, que luego sufre un horrible castigo sobrenatural en prisión le son arteraramente imputadas a la desvalida María; y tras un carácterístico proceso de brujería en donde la obligan a confesar bajo tormento, está a punto de ser llevada a la hoguera cuando es rescatada justo a tiempo por su amante, un joven noble de un distrito vecino.

La gran fuerza del relato de Meinhold reside en su desconcertante clima, de verosimilitud y realismo, que aumenta nuestro suspenso y refuerza nuestra percepción de lo invisible, al persuadirnos de que esos sucesos amenazantes pueden ser verdaderos o algo cercano a la verdad. Y, de hecho, tan verosímil es ese realismo que una revista



popular publicó los principales capítulos de la novela como si fuera un suceso real acaecido en el siglo XVII.[7]

En la generación actual, la literatura fantástica alemana está bien represenrada por el novelista Hanns Heinz Ewers, quien pone de manifiesto en sus oscuras imaginerías un conocimiento eficaz de la psicología moderna. Novelas como *El aprendiz de brujo* y *La mandrágora*, y cuentos como *La araña* ponen de relieve unas cualidades que las elevan a nivel clásico.

Pero la literatura francesa, lo mismo que la alemana, ha sido muy efectiva en el reino de lo espectral. Víctor Hugo en historias como *Hans de Islandia*, y Balzac en *La piel de zapa, Seraphita* y *Louis Lambert*, ambos utilizan lo sobrenatural en mayor o menor medida, pero lo hacen generalmente con un cierto objetivo humanístico, y sin la sincera y demoníaca intensidad del artista que comulga en las sombras. Es en Theophile Gautier en donde nos parece hallar por primera vez un auténtico sentido francés del mundo irreal, y en donde aparecen misterios espectrales que, aunque no los use en forma continua, se los reconoce inmediatamente como algo genuino y profundo. Cuentos como *Avatar, El pie de la momia* y *La muerta enamorada*, despliegan visiones que nos seducen, atormentan y a veces nos infunden terror, mientras que las escenas evocadas en *Una noche de Cleopatra* tienen una fuerza muy aguda y expresiva. Gautier supo capturar el alma más recóndita del milenario Egipto, con su vida enigmática y ciclópea arquitectura, y dejó plasmado para siempre el eterno horror de sus abismales catacumbas en donde, hasta el fin de los tiempos, millones de cadáveres momificados miran fijamente las tinieblas con sus ojos vidriosos, a la espera de un llamado temible.

[7] En realidad, el autor publicó la novela como si fuera una genuina crónica, lo cual enfureció a los críticos. La obra de Meinhold fue más popular en Inglaterra que en Alemania. Además de *La bruja de ámbar* escribió otra novela de hechicería, *Sidonia the Sorceress*, traducida por Lady Wilde (N. del T.).



Gustav Flaubert continuó 1a tradición de Gautier en orgías de fantasia poética como *La tentación de San Antonio*, y si no hubiera sido por su fuerte inclinación hacia el realismo, se podría haber convertido en un supremo tejedor de tapices inquietantes. Más tarde la corriente se bifurca, produciendo extrañios poetas y fantaseadores de la escuela simbolista y decadente cuyos oscuros intereses se centraban en las anomalías del pensamiento y el instinto humanos más que en lo genuinamente sobrenatural, y por otro lado sutiles narradores cuyos estremecimientos derivan directamente de los negros abismos de la irrealidad cósmica. Entre los primeros "escritores malditos" figura el ilustre poeta Charles Baudelaire, vastamente influido por Poe, como el supremo representante, mientras que el novelista psicológico Joris-Karl Huysmans, un genuino vástago del fin de siglo, es al mismo tiempo la suma y el final. La segunda categoría, de más pureza narrativa, la continúa Prosper Merimee, cuyo relato *La Venus de Ille* presenta en prosa tersa y convincente el mismo tema de la estatua viviente que Thomas Moore había utilizado en su balada *El anillo*.

Los cuentos de horror del poderoso y cínico Guy de Maupassant, escritos como si su locura final fuera apoderándose gradualmente de él, presentan individualidades curiosas; son más bien efusiones morbosas de una mente realista en estado patológico, y no el producto imaginativo de una visión naturalmente dispuesta hacia la fantasía y sensible a las ilusiones normales de lo desconocido. Sin embargo, sus cuentos son del más profundo interes, sugiriendo con maravillosa intensidad la inminencia de terrores innombrables y los padecimientos de un desgraciado individuo amenazado por entidades provenientes de las tinieblas exteriores. Entre sus cuentos, *El Horla* es considerado como su obra maestra. En él se nos habla del advenimiento de una criatura invisible que se alimenta de agua y leche, subyuga las mentes, y que parece ser la vanguardia de una horda de organismos extraterrestres llegados a la tierra para reemplazar al hombre. Esta narración tensa y angustiante puede que sea única en su género particular, aunque por ciertos detalles quizá le deba algo a un cuento



del americano Fitz-James O'Brien quien ya había tratado el tema de la criatura invisible. Otras creaciones notables de Maupassant son los relatos *¿Quién sabe?*, *El espectro*, *El Diario de un loco*, *El lobo blanco*, *En el río* y el macabro poema titulado *Horror*.

Los colaboradores Erckmann-Chatrian enriquecieron la literatura fantástica francesa con muchas fantasías espectrales como *El hombre-lobo*, en donde una maldición hereditaria cumple su inexorable sino en el marco de un tradicional castillo gótico. La capacidad de estos escritores para delinear una atmósfera de estremecimientos nocturnos es tremenda, a pesar de la tendencia a las explicaciones naturales y las maravillas científicas. Pocos son los cuentos que superen en horror al *Ojo invisible*, la historia de una maligna bruja que entreteje hechizos nocturnos, los cuales inducen a los ocupantes de una habitación de taberna a suicidarse. *La oreja del buho* y *Las aguas de la muerte*, están plenos de oscuridad y misterio, el último trata el muy común tema de la araña araña gigante, utilizando con demasiada frecuencia por los escritores de cuentos fantásticos. El cuentista Villiers de L'Isle Adam prolonga la escuela de lo macabro, y su relato *La tortura por la esperarza* narra la cruel historia de un condenado a muerte a quien se le permite escapar para que vuelva a sufrir las angustias de la captura. Algunos consideran este cuento como el más enervante de la literatura. Esta clase de narrativa, sin embargo, no se integra a la literatura fantástica, sino que forma un género propio -al así llamado *conte cruel*, en donde las emociones son desmenuzadas por medio de frustraciones, tormentos y horrores físicos. Los cuentos del escritor contemporáneo Maurice Level -que participan de ese género- han sido rápidamente adaptados en el teatro del Grand Guignol. En realidad, el genio francés está más capacitado para tratar este tenebroso naturalismo que las sugerencias de lo invisible, pues este último proceso requiere, para su mejor desarrollo, el misticismo inherente de la mentalidad nórdica.

Una rama muy floreciente de la literatura fantástica, durante mucho tiempo oculta, es la de los judíos, que se mantuvo viva y se



alimentó en la oscuridad a través del sombrío legado de la antigua magia oriental, la literatura apocalíptica y el cabalismo. La mentalidad semítica, como la céltica y la germana, parece tener una marcada inclinación mística; y la riqueza de las tradiciones y leyendas espectrales que perudran subterráneanente en los ghettos y las cinagogas es más considerable de lo +que uno se imagina. El cabalismo, tan importante durante la Edad Media, es un sistema filosófico que explica el universo como emanaciones de la Deidad, y que involucra la existencia de exrañas regiones y criaturas espirituales al margen del mundo visible, que pueden vislumbrarse por medio de ciertas invocaciones secretas. Su ritual está entrelazado con interpretaciones místicas del Antiguo Testamento, y atribuye un significado esotérico a cada letra del alfabeto hebreo -circunstancia que ha impartido a los caracteres judíos una suerte de hechizo y potencia espectral en la literatura popular. El folklore judío ha preservado gran parte del terror y el misterio del pasado, y una investigación profunda de esas fuentes enriquecería, considerablemente a la literatura fantástica. Los mejores ejemplos hasta ahora, de su concreción artística son la novela *El Golem*, de Gustave Meyrink, y la obra teatral *The Dybbuk*, por el escritor gaucho que se oculta, tras el seudónimo de "Ansky". *El Golem*, con sus hechizantes sugerencias sombrías de las maravillas y los terrores que acechan en las fronteras de la realidad, transcurre en Praga, y describe con singular maestría el antiguo gheitto de esa ciudad con su paisaje de tejados espectrales. El título de la novela deriva de un legendario gigante artificial supuestamente creado y animado por los rabinos medievales meidante el uso de ciertas fórmulas misteriosas. *The Dybbuk*, representada en América en 1925 y recientemente convertida en ópera, describe La posesión de un cuerpo humano por el alna de un muerto. Tanto el *golem* como el *dybbuk* son figuras emblemáticas de frecuente utilización en la continuidad de la tradición hebrea.

7. EDGAR ALLAN POE



La tercera década del siglo pasado fue testigo de un amanecer literario que afectó no solo la historia del cuento fantástico, sino la del cuento corto en su totalidad, y moldeó indirectamente las tendencias y fortunas de una gran escuela estética europea. Tenemos la buena suerte, como americanos, de poder reclamar como propio ese despertar, ya que estuvo encarnado en la figura de nuestro más ilustre y desventurado compatriota, Edgar Allan Poe. La fama de Poe ha sido objeto de las más curiosas ondulaciones, y ahora está de moda entre la "vanguardia" minimizar su importancia de artista, y su influencia; pero le sería difícil a un critico maduro y reflexivo negar el tremendo valor de su obra y la persuasiva potencia de su intelecto como creador de visiones artísticas. La verdad es que algunas de sus concepciones pudieron ser anticipadas, pero él fue el primero en concretar esas posibilidades e impartirles una forma suprema y una expresión sistemática. También es cierto que sus discípulos pudieron haberlo superado en algunos textos aislados; pero debemos insistir en que fue él quien les enseñó, por medio del ejemplo y el precepto, el arte que ellos pudieron+ perfeccionar al tener el camino abierto y a Poe como su guía. Cualquiera fueran sus limitaciones, Poe logró lo que nadie había o podría haber realizado, y a él le debemos el cuento de terror moderno en su forma final y perfecta.

Antes de Poe, la mayoría de los escritores fantásticos trabajaban casi a ciegas, sin la debida comprensión de los fundamentos psicológicos del horror, y con la rémora de un conformismo ante ciertas convenciones literarias, tales como el final feliz, la recompensa a la virtud y, en general, a un falso moralismo, de una aceptación de los valores populares y un retaceo de las emociones propias, tomando partido con los defensores de las ideas artificiales del vulgo. Por el contrario, Poe percibió la esencial impersornalidad del verdadero artista y supo que la función de la literatura creativa era la de expresar e interpretar los acontecimientos y las sensaciones tal como son, sin importar lo que prueban –bueno o malo, atractivo o repulsivo,



estimulante o deprimente-, con el artista actuando siempre como un atento e impersonal cronista, lejos del tendencioso profesor o el vendedor de opiniones. Poe observó lúcidamente que todas las fases de la vida y el pensamiento eran un tema válido para el artista, y al estar su espíritu inclinado hacia lo extraño y tenebroso, decidió ser el intérprete de esos poderosos sentimientos que acarrean más dolor que placer, más ruina que prosperidad, más terrar que sosiego, y que son fundamentalmente adversos o indiferentes al sentir común de la humanidad, lo mismo que a la salud, cordura o bienestar general de la especie.

Los espectros de Poe adquirieron así una convincente malignidad que no poseían los de ninguno de sus antecesores, y estableció un nuevo grado de realismo en los anales del horror literario. Por otra parte, sus intenciones de impersonalidad artística se apoyaban en una postura científica casi desconocida hasta entonces, por medio de la cual Poe estudiaba la mente humana más que los usos de la novela gótica, y trabajaba con un conocimiento analítico de las genuinas fuentes del terror que duplicaba la fuerza de sus narraciones y lo emancipaba de los absurdos inherentes en la mera producción convencional de estremecimientos. Con este ejemplo a la vista, los autores posteriores estaban naturalmente obligados a seguirlo, si es que deseaban competir de alguna manera; de tal modo que un cambio radical comenzó a producirse en la literatura de lo macabro. Poe, además, consagró un nuevo estilo de perfección técnica; y aunque hoy en día algunos de sus textos nos parezcan ligeramente melodramáticos y poco sofisticados, podemos rastrear su indudable impronta en cosas tales como la constante presencia de una atmósfera única, y el objetivo de un sólo efecto, lo mismo que la rigurosa selección de incidentes relacionados al argumento o al clímax. Con toda justicia puede decirse que Poe inventó el cuento moderno. Su influencia, al elevar la enfermedad y la perversidad a un nivel de temas artísticamente expresables fue de largo alcance, pues ávidamente recibido e intensificado por su famoso admirador francés Charles Baudelaire, se



convierte en el núcleo de los principales movimientos estéticos en Francia, haciendo de Poe, en cierto sentido, el padre de los decadentes y los simbolistas.

Poeta y crítico por naturaleza y talento, lógico y filósofo por inclinación y manierismos, Poe no era, ni mucho menos, un hombre sin defectos. Sus pretensiones de profundo y oscuro humanista, sus erróneos intentos en un humor forzado y sus muy frecuentes arranques de crítica vitriólica y prejuiciosa, todo eso es conocido y se le puede perdonar. Más allá y por encima de todo ello, rebajándolo hasta lo insignificante, estaba la visión magistral del terror que merodea alrededor y dentro nuestro, y del gusano que se agita en el espantosamente cercano abismo. Perfilando todos los horrores de esa parodia colorinche llamada existencia y en esa solemne mascarada que denominamos pensamiento y sentimiento humano, esa visión tiene el poder de proyectarse en oscuras y mágicas transmutaciones y cristalizaciones; y en la América estéril de mediados del siglo pasado surgió de pronto un espléndido jardín de hongos ponzoñosos alimentados por la luna, que jamás pudieron lucir ni siquiera las infernales laderas de Saturno. Los poemas y los cuentos sustentan la esencia del pánico cósmico. El cuervo cuyo pico se clava en el corazón, los vampiros que redoblan las campanas en torres pestilentes, la tumba de Ulalume en la oscura noche de octubre, los majestuosos capiteles bajo las olas, de "la región salvaje y misteriosa que descansa, sublime, más allá del Tiempo y del Espacio" -todo ello y mucho más nos observa entre el repiquetear maníaco y la febril pesadilla de la poesía. Y en la prosa, se abren frente a nosotros las mismas bocas del infierno -anormalidades inauditas levemente insinuadas por el poder de unas palabras de cuya inocencia apenas dudamos, hasta que la voz quebrantada y sonora del narrador, tensa de emoción, nos revela las temibles implicaciones; siluetas y presencias demoníacas adormecidas, que despiertan súbitamente en un instante fóbico acarreando la locura, o retumbando en memorables y cataclísmicos ecos. Un aquelarre brujeril del horror que desgarra los mantos del decoro -una visión



tanto más monstruosa debido a la destreza científica que hace que cada detalle se ubique, con aparente facilidad, en relación con las conocidas miserias de la vida material.

Los cuentos de Poe son, por supuesto, de diferentes clases; algunos de ellos contienen una esencia más pura de horror espiritual que otros. Los relatos de lógica y raciocinio, precursores del moderno cuento de detectives, no cabe incluirlos en la literatura sobrenatural; ciertas narraciones, acaso influidas por Hoffmann, poseen una extravagancia que las relegan al límite de lo grotesco. Otro grupo de cuentos se sumergen en la psicología anormal, y la monomanía; su efecto es de horror, pero no fantástico. Una parte substancial de ellos, no obstante, representa a la literatura del terror sobrenatural en sus formas más agudas, y confieren a su autor un lugar permanente e inamovible como deidad, y manantial de toda la literatura diabólica moderna. ¿Quién puede olvidar al terrible e imponente navío suspendido al borde de las olas abismales en el *Manuscrito hallado en una botella*? La sombría sugerencia de sus monstruosas dimensiones e incalculable antigüedad, la siniestra tripulación de inauditos ancianos, y su temible e inexorable viaje hacia las regiones del sur, a través de los hielos de la noche antártica, impulsado por una corriente irresistible y demencial hacia el torbellino insondable que será su perdición.

Luego tenemos al inexpresivo *Señor Valdemar*, en estado hipnótico durante siete meses después de muerto, dejando escapar sonidos frenéticos un momento antes de que el fin del experimento lo deje convertido en "una masa casi líquida de horrible, detestable podredumbre". En *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* los viajeros llegan, en primer lugar, a una extraña región del polo sur habitada por terribles salvajes y en donde no existe el color blanco. Enormes barrancos rocosos tienen la forma de titánicos caracteres egipcios que deletrean siniestros arcanos de la Tierra. Luego visitan una región de mayores misterios en donde todo es de color blanco: los extraños pájaros, las figuras colosales que vigilan una inmensa catarata de niebla que desde inconmensurables alturas se precipita en un tórrido



mar lechoso. El relato titulado *Metzengeratein* nos horroriza con sus malignas intimaciones de una monstruosa metempsicosis -el demencial hidalgo que incendia los establos de su enemigo hereditario; el colosal caballo que escapa del edificio en llamas después de la muerte de su dueño, el fragmento perdido del antiguo tapiz donde aparecía el gigantesco caballo del antepasado de la víctima durante las Cruzadas; el salvaje y constante cabalgar del loco sobre el gran corcel y su odio y temor de la bestia; las necias profecías que pesan sobre las familias enemigas; y finalmente, el incendio del palacio del demente y su muerte en medio de las llamas. Luego, el humo que brota de las ruinas calcinadas toma la forma de un caballo gigantesco. *El hombre de la multitud* nos cuenta la historia de un individuo que recorre incansablemente las calles durante el día y la noche buscando mezclarse entre la muchedumbre, como si le espantara estar solo. El relato posee efectos más discretos, pero no implica otra cosa que el más puro terror cósmico. La mente de Poe jamás se alejaba del terror y la decadencia; y en cada cuento, poema, o dialogo filosófico descubrimos una tensa impaciencia por penetrar los abismos insondables de la noche, rasgar el velo de la muerte e imperar en la fantasía como amo y señor de los misterios del tiempo y del espacio.

Algunos relatos de Poe poseen una perfección casi absoluta, de estructura artística que los convierten en verdaderos faros en el terreno del cuento. Cuando se lo proponía, Poe sabía darle a su prosa un exquisito molde poético; empleando ese arcaico estilo oriental de frases enjoyadas, de reiteraciones bíblicas, tan exitosamente utilizado por escritores posteriores tales como Oscar Wilde y Lord Dunsany; y cuando esto sucedía, el resultado era un efecto de fantasía lírica casi narcótico en esencia -los arabescos oníricos del opio en el lenguaje de los sueños, en donde cada color sobrenatural e imágenes grotescas se encarnan en una sinfonía de acordes similares. *La máscara de la muerte roja*, *Silencio, Sombra*, son indudablemente poemas en todo el sentido de la palabra, excepto en la métrica, y logran su fuerza y



efecto mediante cadencias auditivas e imaginería visual. Sin embargo, es en dos de sus relatos menos conscientemente poéticos, *Ligeia* y *La caída de la casa Usher* -especialmente el último- donde encontramos esas cumbres artísticas en donde Poe reina como el supremo miniaturista literario. De argumento simple y directo, esos cuentos deben su brillante magia al hábil desarrollo que se manifiesta en la selección y ubicación de cada pequeño incidente. *Ligeia* narra la historia de una mujer de alta alcurnia y misterioso origen, que regresa después de muerta para tomar posesión del cuerpo de la segunda esposa de su marido, logrando incluso imponer su apariencia física en el cadáver temporalmente reanimado de su víctima. A pesar de cierta fastidiosa prolijidad y lentitud, el cuento alcanza su desenlace con inexorable poder. *Usher*, cuya superioridad en detalle y proporción es muy marcada, sugiere estremecedoramente la vida oscura, de las cosas inorgánicas, y despliega una trinidad de entidades anormalmente entrelazadas en el ocaso una historia familiar -un hermano, su hermana gemela, y su mansión increíblemente antigua, todos compartiendo un alma, única y una muerte simultánea.

Estas concepciones bizarras, que podrían ser torpes en manos inexpertas, se transforman bajo la magia de Poe en terrores vívidos y convincentes que embrujan nuestras noches; y todo ello a causa de la perfecta comprensión por parte del autor de la mecánica y fisiología del miedo y la extrañeza -el énfasis en los detalles esenciales, la exacta selección de las discordancias que anteceden al horror, los incidentes y alusiones que se insinúan como símbolos o heraldos del siniestro desenlace, las brillantes modulaciones del clima opresivo y el perfecto ensamble que otorga una infalible continuidad a todo el relato hasta el momento del inexorable y estremecedor clímax, los delicados matices de paisaje y escenario que otorgan vitalidad a la atmósfera e ilusión que se pretende lograr- y otros principios de esta índole, algunos demasiado sutiles y que escapan a la mera comprensión de un simple comentarista. Es posible que en sus cuentos encontremos melodrama e ingenuidad -según dicen, existía un fastidioso caballero



francés que no podía soportar la lectura de Poe excepto en la traducción elegante y modulada de Baudelaire-, pero esas fallas están totalmente eclipsadas por el poderoso e innato sentido de lo espectral, lo morboso y lo horrible que surge de cada célula de la mente creativa del artista, sellando sus obras macabras con la marca imperecedera del genio más sublime. Los cuentos fantásticos de Poe están vivos, mientras el olvido arrastra a tantos otros.

Al igual }que sus colegas en el género, Poe sobresalía en el manejo de incidentes y los efectos narrativos más que en el retrato de personajes. Su típico protagonista es, por lo general, un caballero de vieja alcurnia y circunstancias opulentas, sombrío, elegante, orgulloso, melancólico, intelectual, de exacerbada sensibilidad, caprichoso, introspectivo, solitario y, en ocasiones, algo demente; muy versado en conocimientos extraños y oscuramente ambicioso por penetrar en los oscuros misterios del universo. Salvo su nombre altisonante, este personaje tiene ya poco que ver con los de las primeras novelas góticas, pues no es ni el acartonado héroe ni el villano diabólico del romance Ludoviciano[8] Sin embargo, posee indirectamente una especie de relación genealógica, dado que sus cualidades sombrías, antisociales y ambiciosas tienen el fuerte sabor del característico héroe byroniano, quien a su vez es un retoño de los góticos Manfredos, Montonis y Ambrosios. Muchos de sus rasgos parecen derivar de la propia psicología de Poe, quien por cierto tiempo poseía mucho de la depresión, sensibilidad, aspiraciones sublimes, soledad y extravagancia que él atribuye a sus solitarias y arrogantes víctimas del Destino.

8. LA TRADICIÓN SOBRENATURAL EN AMÉRICA

[8] Se refiere a M. G. Lewis (N. del T.)



El público para quien Poe escribía, aunque en su mayor parte no apreciaba su arte, no estaba por cierto desacostumbrado a sus temas de horror. América, además de heredar las oscuras tradiciones del folklore europeo, contaba con un trasfondo legendario de asociaciones sobrenaturales en dónde abrevar; de tal modo que las leyendas espectrales ya habían sido reconocidas como material provechoso para la literatura. Charles Brockden Brown había, logrado una fama espectacular con sus romances al estilo de Ann Radcliffe, y Washington lrving, elaborando con elegancia fábulas espeluznantes, se convirtió muy pronto en un clásico. Este trasfondo legendario provenía -como Paul Elmer More lo ha señalado- del profundo interés espiritual y teológico de los primeros colonos, a lo que se sumaba la naturaleza extraña y desconocida del vasto territorio que se presentaba a su vista; el eterno crepúsculo en el corazón de los inmensos y sombríos bosques que podían esconder toda clase de terrores; las hordas de indios cuyos semblantes extraños y taciturnos y sus costumbres violentas que parecían sugerir un origen infernal; la influencia de una teocracia puritana que dio nacimiento a toda clase de nociones con respecto a las relaciones del hombre con el Dios severo y vengativo de los calvinistas y sobre todo de su terrible adversario, acerca del cual se tronaba insistentemente en los púlpitos cada domingo; y la morbosa introspección cultivada en la soledad de los oscuros bosques y carente de toda diversión normal, vidas abrumadas por los mandamientos religiosos a un examen de conciencia y a una perversa represión de las emociones, configurando, por encima de todo, una vida de mera y siniestra lucha por la supervivencia. Todas estas cosas conspiraban para producir un ámbito en el que los obsesivos susurros de siniestras ancianas se escuchaban más allá del rincón de la chimenea y en donde los relatos de brujería y de secretas e increíbles monstruosidades persistieron mucho tiempo después de los temibles días de la pesadilla de Salem.

Poe representa a la corriente más nueva, desilusionada, y técnicamente perfecta de la literatura fantástica que surgió de este



terreno propicio. Otra corriente -que representa a la tradición de los valores morales, de la gentil reserva, y una fantasía tranquila y suave tocada levemente por lo grotesco -está representada por otra figura famosa, incomprendida y solitaria de las letras norteamericanas -el retraído y sensible Nathaniel Hawthorne, oriundo de la antigua Salem y bisnieto de uno de los sanguinarios jueces en los procesos por brujería. En Hawthorne no existe ni la violencia, ni la osadía y el colorido de Poe; tampoco observamos en él la malignidad cósmica, el intenso sentido dramático y el arte impersonal del autor de *El Cuervo*. Aquí, en cambio, tenemos a un alma gentil sofocada por el puritanismo de Nueva Inglaterra; sombrío y melancólico, afligido por un universo inmoral que en todas partes vulnera los esquemas convencionales que nuestros antepasados consideraban como una ley divisa e inmutable. El Mal, una fuerza muy real para Hawthorne, es un adversario }*que merodea, acechante y conquistador; y en la fantasía del autor el mundo visible se transforma en un escenario de infinitas tragedias e infortunios, rodeado e infiltrado de presencias incorpóreas y apenas concebibles, luchando por la supremacía, y moldeando los destinos de los desventurados mortales sumergidos en el autoengaño y las vanas ilusiones. El legado de la tradición fantástica en América le pertenece en sumo grado, y Hawthorne vislumbró la oscura y triste muchedumbre de espectros que se ocultan tras las apariencias comunes de la vida; pero la pasión por lo alegórico no le impidió interesarse por las impresiones, sensaciones y bellezas del arte narrativo en sí mismo. Necesitaba tejer su fantasía en algún tapiz melancólico de diseño didáctico o alegórico, en donde con suave y resignado cinismo, podía desplegar una ingenua sentencia moral de la perfidia de los seres humanos por los cuales, sin embargo, no podía dejar de sentir cariño y conmiseración a pesar de contemplar su hipocresía. El horror sobrenatural, entonces, no es un objetivo primordial en la obra de Hawthorne; aunque sus impulsos estaban entretejidos de manera tan profunda en su personalidad, que no podía



evitar sugerirlos con toda la fuerza de su genio cuando invocaba al mundo irreal para ilustrar el sermón que deseaba predicar.

Podemos seguir las huellas de esta fantasía, amable, esquiva y sutil, a lo largo de toda su obra. El estado de ánimo que la producía encontró una deliciosa vertiente en las "góticas" adaptaciones para niños de los mitos clásicos, incluidas en los volúmenes *A Wonder Book* (El libro de las maravillas) y *Tanglewood Tales* (Cuentos de Tanglewood), y otras veces se ejercitaba en moldear una cierta extrañeza o una intangible hechicería malevolente alrededor de sucesos que no tenían nada de "sobrenatural"; como, por ejemplo, en la novela póstuma *Dr. Grimshawe' Secret*, en donde se describe, con peculiar repulsión, una casa que aún existe en Salem adyacente al antiguo camposanto de Charter Street. En *The Marble Faun* (El fausto de mármol), cuyo argumento fue esbozado en una villa de Italia a la que se suponía embrujada, palpita un tremendo escenario de fantasía y misterio apenas visible para el lector común; y a lo largo de la novela percibimos la presencia de sangre fabulosa en venas mortales, en una historia que no deja de ser apasionante a pesar del persistente íncubo de la alegoría moral, la propaganda anti-papista y ciertos remilgos puritanos, que impulsaron al escritor moderno D. W. Lawrence a expresarse acerca del autor de un modo indigno. *Septimius Felton*, una novela póstuma cuya idea debía formar parte del inconcluso *Romance de Dolliver*, trata el tema del elíxir de la vida de una manera competente; mientras que las notas destinadas a un cuento no escrito y al cual pensaba titular *The Ancestral Footstep* (La huella ancestral), muestra lo que Hawthorne podría haber logrado con su versión personal de la antigua superstición inglesa de una familia maldita, cuyos miembros dejaban huellas de sangre al caminar -tema que aparece, incidentalmente, tanto en *Septimius Felton* como en *Dr. Grimshawe' Secret*.

Muchos cuentos de Hawthorne son fantásticos, ya sea por atmósfera o incidente. *El retrato de Edward Randolph*, incluido en Leyendas de la Casa Provincial, tiene sus momentos diabólicos. *El*



velo negro (basada en un hecho real) y *El huésped ambicioso* sugieren mucho más de lo que expresan, mientras que Ethan Brand -fragmento de una novela inconclusa– alcanza las alturas del genuino miedo cósmico con su esbozo de colinas salvajes y los desolados y ardientes hornos de cal, y su retrato del "imperdonable pecador" byroniano, cuya atormentada vida finaliza con una terrible carcajada que resuena en la noche, mientras busca el descanso entre las llamas del horno. Los cuadernos de notas de Hawthorne nos hablan de los cuentos fantásticos que hubiera escrito si hubiera vivido más años -un esbozo especialmente sugestivo se refiere a un desconcertante forastero que suele aparecer de vez en cuando en reuniones públicas. Luego nos enteramos de que ha sido visto entrando y saliendo de un antiguo sepulcro.

Pero la obra principal de nuestro autor en el género fantástico, por la unidad artística del conjunto, es la famosa y exquisitamente trabajada' novela *La casa de los siete tejados*, en donde el inexorable peso de una maldición ancestral está desarrollado con sorprendente poder contra el siniestro trasfondo de una casa muy antigua de Salem -una de esas construcciones góticas de tejados puntiagudos que constituían las primitivas edificaciones de los pueblos costeros de Nueva Inglaterra-, pero que desaparecieron después del siglo XVII, para dar lugar al estilo más familiar de los tejados al estilo clásico georgiano, ahora conocido como "colonial". De aquellos antiguos edificios góticos apenas si quedan una docena que puedan admirarse en toda su plenitud a lo largo de Norteamérica, pero una de esas casas, bien conocida por Hawthorne, aún existe en Turner Street, Salem, y se la señala -con dudosa autoridad- como la escena e inspiración del romance. Semejante edificio, con sus espectrales altillos, sus arracimadas chimeneas, sus puntales grotescos y sus ventanas enrejadas de cristales romboidales, es por cierto un objeto bien calculado para sugerir pensamientos sombríos; ejemplificando, como lo hace, la oscura época del puritanismo con sus ocultos horrores y alucinaciones brujeriles, que precedió a la belleza nacionalidad y



amplitud del siglo XVIII. Hawthorne vio muchas de esas casas en su juventud, y conocía las historias siniestras relacionadas con alguna de ellas. Escuchó, también, los rumores que se referían a la maldición que pesaba sobre su familia como resultado de la severidad de su bisabuelo durante los procesos de brujería en 1692.

De este escenario surgió el cuento inmortal -la mayor contribución de Nueva lnglaterra a la literatura fantástica-, y podemos sentir instantáneamente la autenticidad de la atmósfera que se nos presenta. La vívida imagen del arcaico edificio, sombreado por los olmos, con sus muros ennegrecidos y cubiertos de musgo, la ominosa malignidad del lugar, reflejada en la historia de su constructor -el viejo coronel Pyncheon- que arrancó la tierra con peculiar violencia de las manos de su dueño, Matthew Maule a quien condenó al cadalso como hechicero en el año del pánico. Maule murió maldiciendo al viejo Pyncheon -"Dios le dará sangre para beber"-, y las aguas del antiguo pozo de la tierra robada se tornaron amargas. El hijo de Maule -un carpintero- consintió en construir la gran mansión de los tejados para el triunfal enemigo de su padre, pero el coronel murió extrañamente el día de su inauguración. Luego se sucedieron generaciones de extrañas vicisitudes, plena de rumores extraños acerca de los oscuros poderes de los Maule y las muertes terribles que algunas veces ocurrían en la familia Pyncheon.

La sombría malignidad de la vieja mansión -casi tan palpitante como la casa de Usher de Poe, aunque de un modo más sutil- impregna el relato tal como un motivo recurrente impregna una ópera trágica; y cuando llegamos al núcleo de la historia, observamos a la familia Pyncheon en un lamentable estado de decadencia. La pobre anciana Hepzibah, la excéntrica dama venida a menos; el infantil y desafortunado Clifford, recién liberado de un injusto encarcelamiento; el astuto y pérfido juez Pyncheon, casi una reencarnación del viejo coronel, -todos esos personajes son símbolos poderosos, que armonizan admirablemente con el jardín enfermo y las anémicas aves. Es casi desafortunado incluir un final feliz, con la unión de la



enérgica Phoebe, ultima descendiente de los Pyncheon, con el atractivo joven que resulta ser el último de los Maule. Ese matrimonio, presumiblemente, acaba con la maldición. Hawthorne evita toda violencia de lenguaje o movimiento, y mantiene lo sobrenatural firmemente en el trasfondo; sin embargo, algunas visiones fugitivas contribuyen ampliamente a sostener la atmósfera y a redimir la obra de la pura aridez alegórica. Incidentes como el embrujamiento de Alice Pyncheon en el siglo XVIII, y la música espectral de su clavicordio que anuncia una muerte en la familia -esto último una variedad de un inmemorial mito ario- vincula la acción directamente con lo sobrenatural; mientras que la nocturnal vigilia mortuoria del viejo juez Pyncheon en el antiguo salón y el estremecedor repiqueteo del reloj, es una escena de horror genuino y conmovedor. La manera en que la muerte del juez se presiente a través de los movimientos y husmeos de un extraño gato en la ventana, mucho antes de que el hecho surja de la mente del lector o de cualquiera de los personajes, es un toque de genio que Poe no hubiera superado. El extraño gato continúa su vigilancia en la misma ventana durante toda la noche y al día siguiente, como si estuviese esperando algo. Es indudablemente el psicopompo del mito primitivo, adaptado y modernizado con infinita habilidad.

Sin embargo, Hawthorne no ha dejado una posteridad literaria bien definida. Su personalidad artística y sus actitudes pertenecen a la época que se cierra con él, y es en cambio el espíritu de Poe -quien comprendió con tanta claridad y realismo las bases de la atracción del horror y el correcto mecanismo de su logro- el que perduró con su influencia.

Entre los primeros discípulos de Poe debe resaltarse al brillante joven irlandés Fitz-James O'Brien (l828-1862) quien se naturalizó norteamericano y murió honrosamente en la Guerra Civil. Fue él quien escribió *What was it?* (¿Qué fue eso?), el primer cuento de valor literario acerca de una criatura tangible a la que nadie puede ver, y prototipo del Horla de Maupassant; O' Brien fue también el creador



del inimitable cuento *La lente de diamante*, en donde un joven microscopista descubre a una ninfa en el mundo infinitesimal de una gota de agua, y se enamora de ella. La temprana muerte de O'Brien indudablemente nos privó de algunos cuentos magistrales de extrañeza y terror, aunque su genio no era, estrictamente hablando, de la misma cualidad titánica que caracterizaba a Poe y Hawthorne.

Más cercano a la verdadera grandeza era el excéntrico y taciturno periodista Ambrose Bierce, nacido en l842; quien también luchó en la Guerra Civil, pero sobrevivió para escribir algunos cuentos inmortales y desaparecer en 1913 en una nube tan grande de misterio como cualquiera de las que él invocó en su pesadillezca fantasía. Bierce fue un satírico y panfletista de fama, pero lo principal de su reputación artística reside en sus amargos y salvajes cuentos; una gran parte de ellos relacionados con la Guerra Civil y que constituyen la más vívida y realista expresión literaria de ese conflicto. Virtualmente todos los relatos de Bierce son cuentos de horror; y mientras muchos de ellos tratan tan solo de los horrores físicos y psicológicos en los límites de la naturaleza, una parte substancial admiten la presencia de lo malignamente sobrenatural y forman un conjunto destacado en el acervo de la literatura fantástica norteamericana. Samuel Loveman, poeta y crítico contemporáneo, quien fue amigo personal de Bierce, resume de esta manera el genio del "hacedor de sombras"; en el prefacio a algunas de sus cartas:

"En Bierce la sugestión del horror se vuelve por primera vez no ya la prescripción o prevención de Poe y Maupassant, sino una atmósfera definida y siniestramente precisa. Las palabras, tan simples que se sentiría tentado a considerarlas como una limitación de escritorzuelo mercenario, adquieren un horror impío, una nueva e inesperada transformación. En Poe es un *tour de force*, en Maupassant un nervioso compromiso del flagelado desenlace. Para Bierce, simple y sinceramente, el diabolismo contiene en sus atormentadas profundidades un legítimo y confiable medio para un fin. Sin



embargo, en todo momento se insiste en una tácita confirmación con la naturaleza."

"En *La muerte de Halpin Frayser* las flores, la vegetación y las ramas y las hojas de los árboles están magníficamente contrapuestos a la malignidad sobrenatural. No se trata del usual mundo dorado, sino de un mundo impregnado del misterio azul, recalcitrante y urgente de los sueños. Curiosamente, lo inhumano tiene lugar en este mundo".

La "inhumanidad" mencionada por Loveman encuentra su desahogo en una rara veta de comedia sardónica y humor de cementerio, y una especie de deleite en imágenes de crueldad y tentadora desilusión. La primera cualidad está bien ilustrada por algunos de los subtítulos en los cuentos más oscuros; tales como "Uno no siempre come lo que está sobre la mesa", describiendo la autopsia de un cadáver, y "Un hombre aunque desnudo puede estar en harapos" refiriéndose a un cuerpo mutilado.

La obra de Bierce es, en general, despareja. Muchos de los cuentos son obviamente mecánicos, y dañados por un estilo vulgar y artificioso derivado de modelos periodísticos; pero la amarga malevolencia que merodea a través de todos ellos es inconfundible, y algunos resaltan como permanentes cumbres de la narrativa de terror norteamericana. *La muerte de Halpin Frayser*, considerada por Frederic Taber Cooper como el cuento más diabólicamente espectral en la literatura, anglosajona, nos habla de un cuerpo sin alma, deambulando sigilosamente en la noche de un bosque fantasmagórico y horriblemente iluminado por un resplandor sanguinolento y de un hombre acosado por recuerdos ancestrales que encuentra la muerte entre las garras de aquello que alguna vez fue su amada. *La maldita cosa*, frecuentemente recopilado en antologías populares, es la crónica de las horrendas devastaciones de una criatura invisible que merodea en las colinas y algodonales. *Las circunstancias adecuadas* evoca con singular sutileza y aparente simplicidad, el punzante sentido del horror que puede residir en la palabra escrita. En este relato, el cuentista fantástico Colston le dice a su amigo Marsh: "Eres lo



bastante valiente como para leerme en un tranvía, pero en una casa desierta, solo, en el bosque, durante la noche. ¡Bah! En el bolsillo llevo un manuscrito que podría matarte". Marsh lee el manuscrito en "las circunstancias adecuadas", y muere. *El dedo medio del pie derecho* está torpemente desarrollado, pero tiene un poderoso clímax. Un hombre llamado Manton ha asesinado horriblemente a su esposa y sus dos hijos, la primera de las cuales carecía del dedo medio del pie derecho. Diez años después regresa muy alterado al lugar del crimen; y siendo misteriosamente reconocido, es provocado a batirse a duelo con navaja en la oscuridad de la casa abandonada donde tuvo lugar el crimen. Cuando llega el momento del duelo, es víctima de un engaño y queda sin antagonista, encerrado en una habitación oscura del edificio supuestamente embrujado, cubierta con el espeso polvo de una década. Ningún cuchillo lo ataca, pues el intento era asustarlo; pero al dia siguicnte se lo encuentra agazapado en un rincón con el rostro distorsionado, muerto de pánico por algo que vió. La única pista visible que se ofrece tiene implicancias horribles: "en el espeso polvo que los años acumularon sobre el piso -yendo desde la puerta por la que habían entrado y a lo largo de la habitación hasta una yarda del cadáver acurrucado de Manton- podíanse ver tres líneas paralelas de huellas, leves pero definidas huellas de pies desnudos, dos de las cuales pertenecían a las de unos niños, la del medio a una mujer. Las huellas terminan ahí, no regresan. Todas apuntan en la misma dirección". Y, por supuesto, las huellas de la mujer muestran la carencia del dedo medio del pie derecho. *The Spook House* (la casa de los espantos), narrado con la severa sencillez de la verosimilitud periodística, expresa terribles sugerencias de atroz misterio. En 1858, toda una familia de siete personas desapareció súbita e inexplicablemente de una granja de Kentucky, dejando todas sus posesiones intactas -muebles, ropa, alimentos, caballos ganado y esclavos. Al cabo de un año, dos hombres de gran reputación se ven obligados a refugiarse de una tormenta en la casa abandonada; allí descubren una extraña habitación subterránea iluminada por un



inexplicable resplandor verde y con una puerta de hierro que no puede abrirse desde adentro. En esa habitación yacen los cadaveres de toda la familia desaparecida; y mientras uno de los hombres se abalanza para abrazar uno de los cuerpos que parece reconocer, el otro, aterrado por un extrario hedor, encierra accidentalmente a su compañero y pierde el conocimiento. Recobra el sentido al cabo de seis semanas, pero es incapaz de volver a encontrar la habitación secreta. La casa es incendiada durante la Guerra Civil. Nunca más se ha vuelto a ver al compañero encerrado en ella.

Bierce rara vez consigue plasmar las posibilidades sugestivas de sus temas en forma tan vívida como lo había logrado Poe; y buena parte de su obra contiene un cierto toque ingenuo, de prosaica angulosidad o provincialismo norteamericano que contrasta en cierta medida con los esfuerzos de los actuales maestros del terror. No obstante, el caarater genuino y artístico de sus tenebrosas concepciones es siempre evidente, por lo cual su grandeza no corre peligro de eclipsarse. Los cuentos fantásticos de Bierce aparecen en dos volúmenes de sus obras completas, *Can Such Things Be?* (¿Es posible?) y *In the Midst of Life* (En medio de la vida). El primero de ellos está íntegramente dedicado a lo sobrenatural.

Gran parte de la mejor literatura de horror norteamericana ha surgido de escritores ajenos a este medio. La novela histórica *Elsie Venner* de Oliver Wendell Holmes sugiere, con admirable reserva, un inaudito elemento ofídico en la personalidad de una joven mujer que ha sufrido influencias prenatales, y mantiene el clima del relato con sugestivas e inteligentes pinceladas de paisaje. En *Otra vuelta de tuerca*, Henry James triunfa sobre su inevitable pomposidad y prolijidad para crear una atmósfera incisiva de amenaza siniestra; y nos describe la odiosa infuencia de dos sirvíentes muertos y perversos, Peter Quint y la institutriz Miss Jessel, sobre un niño y una niña que estuvieron bajo su tutela. James es quizá demasiado difuso, demasiado cortés y afectado, adicto en exceso a las sutilezas del lenguaje como para resaltar de plano todo el horror salvaje y devastador de su



argumento; pero a pesar de eso hay en el relato una marea ascendente de espanto -culminando con la muerte del niño- que le asigna un lugar permanente como obra singular.

Francis Marion (Crawford escribió varios cuentos fantásticos de plural intensidad, recopilados póstumamente en el libro titulado *Wandering Ghosts* (Fantasmas errantes). *Porque la sangre es vida* relata un caso de vampirismo en las cercanías de una antigua torre que se levanta entre las rocas de una solitaria costa del sur de Italia. *La sonrisa muerta* trata de horrores ancestrales en una vieja mansión con su cripta inmemorial, e introduce el tema del *banshee*[9] con considerable poder. Pero la obra maestra de Crawford es *La litera superior*, uno de los más tremendos cuentos de horror en toda la literatura. En este relato de un camarote enbrujado por el fantasma de un suicida, imágenes como la insidiosa invación de una pestilencia subacuática, el postillo extrañamente abierto, y la pesadillezca lucha con una criatura innominada están elaboradas con incomparable destreza.

Muy genuina, aunque no por cierto inocente de la típica y amanerada extravagancia de fines del siglo XIX, es la veta de terror en las primeras obras de Robert W. Chambers, novelista que después ha tomado otros derroteros. *El rey amarillo*, una serie de cuentos vagamente relacionados entre sí con el trasfondo de un libro prohibido y monstruoso cuya, lectura acarrea el terror, la locura y la tragedia espectral, logra notables instancias de miedo cósmico, a pesar de un inetrés desigual y un cierto aire trivial y amanerado de bohemia parisina, por razones entonces en boga debido a la popularidad de la novela *Trilby* de George du Maurier. El más poderoso de esos cuentos quizá *El signo amarillo*, con su terrible y silencioso guardián de cementerio cuyo rostro semeja el de un gusano hinchado. Un muchacho se estremece de repugnancia, al recordar ciertos detalles de

[9] En el folklore irlandés, un espíritu cuyo grito o lamento es heraldo de muerte (N. del T.).



una pelea que sostuvo con esta criatura. "Le aseguro, señor, que es verdad de Dios que cuando le pegué y él me agarró de las muñecas yo le retorcí su puño blanco y fofo y unos de sus dedos se quedó en la mano". Un artista, que ha compartido con otra persona un extraño sueño acerca de una carroza fúnebre, se horroriza al escuchar la voz del guardián del cementerio cuando éste se le acerca. El individuo emite un sonido susurrante que se introduce en el cerebro "como el humo grasiento de un caldero o la pestilencia de la descomposición. El susurro dice: "Has encontrado el signo amarillo?".

Un talismán de ónix con fantásticos jeroglíficos, recogido en la calle por el copartícipe del sueño, cae al poco tiempo en manos del artista; luego ambos se apropian extrañamente del terrible infolio de los horrores, cuyas páginas revelan -entre pavorosos secretos ajenos a la cordura– que ese talismán es el inmencionable Signo Amarillo que proviene del culto maldito de Hastur -en la primigenia Carcosa, de la cual trata el libro y cuya memoria yace agazapada ominosa en las profundidades de la mente humana. Luego escuchan el retumbar de la carroza fúnebre cuyas riendas lleva el fofo guardián de rostro cadavérico. La siniestra figura entra en la casa sombría buscando el Signo Amarillo, las trancas y los cerrojos se desmenuzan a su toque. Y cuando la gente, alarmada por un grito inhumano, se precipita en la casa, hallan tres cuerpos en el piso: dos muertos y un moribundo. Uno de los cadáveres está en avanzado grado de descomposición. Es el guardián del cementerio, y el doctor exclama: "Ese hombre debe haber muerto hace meses".

Vale la pena destacar que el autor deriva la mayor parte de los nonbres y alusiones relacionados con su espeluznante región de memorias prirmigenias, de los cuentos de Ambrose Bierce. Otras obras de Chambers con elementos macabros con *The Maker of Moons* (El hacedor de Lunas) y *In Search of the Unknown* (En busca de lo desconocido). No puede evitarse el lamentar que no continuara desarrollando una veta que fácilmente le hubiera concedido fama de maestro.



Elementos sobrenaturales de auténtica estirpe puede hallarse en la obra de la escritora realista de Nueva Inglaterra Mary E. Wilkins (Freeman), cuyo volumen de cuentos The *Wind in the Rosebush* (El viento en el rosal) contiene una cantidad de notables ejemplos. En *The Shadows on the Wall* (Las sombras en la pared) se describe con suma habilidad el impacto de la tragedia espectral en el ámbito de una sólida familia de Neva Inglaterra; y el misterioso origen de la sombra del hermano envenenado prefigura el desenlace cuando la sombra del secreto asesino, que se ha suicidado en una ciudad cercana, aparece súbitamente detrás de aquella. Charlotte Perkins Gilman, en *The Yellow Wallpaper* (El empapelado amarillo) alcanza un nivel de clásico al delinear sutilmente la locura de una mujer que vive en una espantosa habitación empapelada donde una demente estuvo recluída.

En el cuento titulado *The Dead Valley* (El valle muerto), el eminente arquitecto y novelista Ralph Adams Cram logra invocar memorablemente el vago espanto que impera sobre una región desolada, merced a la sutileza de las descripciones y la atmósfera.

El versátil y talentoso Irvin S. Cobb continúa nuestra tradición de literatura espectral con algunos brillantes ejemplos. Entre sus primeros textos figura *Fishead*, un cuento perniciosamente efectivo en su retrato de una afinidad monstruosa entre un híbrido idiota y el extraño pez de un lago apartado, quien al final toma venganza por el asesinato de su anormal consanguíneo. Las últimas obras del señor Cobb introducen un elemento de posible ciencia, como en ese cuento de historia hereditaria en donde un hombre moderno con ascendencia negroide deja escapar palabrss del lenguaje de la jungla africana, al ser atropellado por un tren bajo circunstancias auditivas y visuales que recuerdan la muerte de su antecesor por un rinoceronte en el siglo pasado.

De gran nivel artístico es la novela *The Dark Chamber* (La habitación oscura) de Leonard Cline, publicada en 1927. Esta es la historia de un hombre que -con la típica ambición de un personaje gótico o byroniano- busca desafiar la naturaleza y recobrar cada



instante de su vida, pasada mediante la anormal estimulación de la memoria. Para este fin utiliza interminables notas, archivos, objetos mnemónicos e imágenes- -y finalmente aromas, música y drogas exóticas. Por último, su ambición lo lleva más allá de su vida personal y se extiende hacia los oscuros abismos de la memoria hereditaria -retrocediendo incluso a los tiempos prehumanos entre los pantanos de la era carbonífera, y aún más, sumergiéndose en las inimaginables profundidades del teempo y las entidades primigenias. Utiliza música más extraña y drogas más exóticas, hasta que por fin su perro comienza a sentir hacia él un pánico extraño. Una pestilencia animal lo rodea y su rostro se embrutece con la mirada vacía de una criatura infrahumana. Merodea en los bosques, aullando durante la noche bajo las ventanas. Al fin se lo encuentra en una espesura, con el cuerpo mutilado. A su lado está el cadáver destrozado de su perro. Se han matado uno al otro. La atmósferade esta novela es malévolamente opresiva, centrando la atención en la siniestra casa del protagonista.

Una novela menos sutil y equilibrada, aunque efectiva, es *The Place called Dagon* (Un lugar llamado Dagon) de Herbert S. Gorman, que relata la oscura historia de un lugar remoto de Massachusetts, en donde los descendientes de los perseguidos por la brujería de Salem aún mantienen vivos los horrores morbosos del Sabbat Negro.

Sinister House (La casa siniestra), de Leland Hall, tiene rnomentos de magnifíco clima, pero está arruinada por un mediocre romanticismo.

Muy notables a su manera son algunas de las creaciones fantásticas del novelista y cuentista Edward Lucas White, muchos de cuyos temas tuvieron origen en los sueños. *The Song of the Siren* (La canción de la sirena) posee una persuasiva extrañeza, mientras que *Lukundoo* y *The Snout* (El hocico) despiertan temores más oscuros. El señor White imparte una cualidad muy peculiar a sus relatos-una suerte de oblicuo encanto que tiene su propia capacidad de convicción.

De los jóvenes escritores norteamericanos, nadie pulsa la nota de horror cósimico mejor que el poeta, pintor y cuentista californiano



Clark Ashton Smith, cuyos bizarros dibujos, pinturas y cuentos son una delicia para la minoría sensible. El señor Smith utiliza el trasfondo de un universo de espanto, remoto y paralizante -junglas de flores ponzoñosas e iridiscentes en las lunas de Sturno, templos grotescos y malignos de la Atlántida y Lemuria, olvidados mundos primigenios, y pestíferos pantanos de hongos venenosos en regiones espectrales más allá de los confines del mundo. Su poema más extenso y ambicioso *The Hashis Eater*, despliega increíbles visiones caóticas de pesadilla caleidoscópica en los espacios interestelares. Ningún escritor vivo o muerto ha superado, quizá, a Clark Ashton Smith en la pura extrañeza cósmica y fertilidad de sus creaciones. ¿Quién otro ha podido ver esas espléndidas, exhuberantes y febriles visiones distorsionadas de esferas infinitas y múltiples dimensiones, y ha vivido para contar el cuento? Sus relatos tratan de otras galaxias, mundos y dimensiones, al igual que con extrañas regiones y épocas de la Tierra. Nos habla de la primigenia Hiperbórea y de su amorfo dios Tsathoggua; del continente perdido de Zothique, y de la fabulosa tierra de Averoigne en la Francia medieval, acosada por vampiros. Algunos de los mejores cuentos de Smith pueden hallarse en el folleto titulado *The Double Shadow and other Fantasies* (1933).



9. LA TRADICIÓN SOBRENATURAL EN LAS ISLAS BRITÁNICAS

La reciente literatura británica, además de incluir a los tres o cuatro mejores escritores fantásticos de nuestra época, ha sido gratamente fértil en el tema de lo sobrenatural. Rudyard Kipling incursionó a menudo en el género y, a pesar de los omnipresentes manierismos, lo hizo con indudable maestría en cuentos como *La litera fantasma*, *El cuento más hermoso del mundo*, *El regreso de Imray y La marca de la bestia*. Este último relato es particularmente conmovedor; las imágenes del desnudo sacerdote leproso que chilla como una nutria las manchas que surgen en el pecho del hombre a quien maldijo el sacerdote, la creciente voracidad carnívora de la víctima y el miedo que inspira a los caballo, y por último la parcial transformación de esa víctima en leopardo, son escenas que el lector no olvida con facilidad. La derrota final del maligno hechizo no perjudica la fuerza del cuento o la validez de su misterio.

Leofcadio Hearn, personalidad extraña, errabunda y exótica, se aleja aún más del reino de lo real; y con la suprema sensibilidad de un poeta teje fantasías que superan las posibilidades de escritores más prosaicos. Su libro *Fantastics*, escrito en Norteamérica, contiene algunos textos etque figuran entre los más espectaculares e impresionantes de la literatura; mientras que el volumen titulado *Kwaidan*, escrito en Japón, cristaliza con insuperable talento y delicadeza las espeluznantes tradiciones y remotas leyendas de ese país. La magia verbal de Hearn resalta aún más en algunas de sus traducciones del francés, especialmente de Gautier y Flaubert. Su versión de Las tentaciones de San Antonio, de este último, es un clásico de imaginería febril y anárquica envuelta en el hechizo de un lenguaje musical.

Oscar Wilde tiene también su lugar entre los escritores fantásticos, tanto por sus exquisitos cuentos de hadas, como por su vívida novela El retrato de Dorian Gray, en la cual un maravilloso cuadro asume



durante años la obligación de envejecer en lugar de su original, quien a su vez lleva una vida de vicio y crimen sin perder la apariencia de juventud, belleza y lozanía. La historia llega a un súbito y potente desenlace cuando Dorian Gray, convertido finalmente en asesino, busca destruir la pintura que es un reflejo y testimonio de su depravación moral. Ataca el cuadro con un puñal, escuchándose al instante un grito y un estrépito; pero cuando llegan los sirvientes encuentran la tela en toda su prístina belleza. "En el piso, yacía un hombre muerto, vestido de etiqueta, con un puñal clavado en el corazón. Estaba marchito, arrugado y la expresión de su rostro era espantosa. Recién al examinar los anillos se dieron cuenta de quién era".

Matthew Phipps Shiel, autor de muchas novelas y relatos fantásticos y de aventuras, alcanza en ocasiones un elevado nivel de hórrida magia. *Xelucha* es un fragmento dañino y repulsivo, pero lo supera la indudable obra maestra de Shiel, *The House of Sounds* (La mansión de los sonidos) escrita con el florido estilo de la "belle époque", y reelaborada con más sobriedad artística en los primeros años de este siglo. El cuento, en su forma final, merece destacarse como obra única en el género. Nos habla de un indidioso horror amenzante que se desliza a través de los siglos en una región boreal cercana a las costas de Noruega. Allí, en una isla barrida por vientos demoníacos y entre el estruendo apocalíptico de las olas, un espectro vengativo construye una torre de espantos. Es vagamente similar, aunque infinitamente distinta, a *La caída de la casa Usher* de Poe. En la novela *La nube purpúrea*, Shiel describe con tremendo poder una maldición que surge del polo ártico para destruir a la humanidad, y que parece haber dejado un solo habitante en nuestro planeita. Las sensaciones de este único superviviente mientras deambula como amo y señor en la macabra soledad de las ciudades del mundo, están descriptas con un talento artístico poco menos que majestuos. Lamentablemente la segunda parte del libro, con su convencioal elemento romántico, sufre una' notoria declinación.



Más conocido que Shiel es el ingenioso Bram Stoker, creador de muchos conceptos intensos en una serie de novelas cuya mediocre técnica perjudica tristemente su efecto. En *La madriguera del gusano blanco* imagina la existencia de una gigantesca entidad primitiva que habita en la cripta subterránea de un viejo castillo, pero arruina completamente esa magnífica idea con un desarrollo casi infantil. *La joya de las siete estrellas*, historia de una extraña resurrección egipcia, está mejor escrita. Pero la más lograda de todas es la famosa novela *Drácula*,[10] que se ha convertido casi en el prototipo moderno del siniestro mito del vampiro. El conde Drácula habita en un horrible castillo de los Cárpatos, pero emigra finalmente a Inglaterra con el designio de poblar ese país con vampiros. De cómo un inglés logró introducirse en la fortaleza de los horrres y como fue desbaratado al fin el conjuro del diabólico espectro, conforman un relato que se ha ganado con justicia un lugar permamente en las letras inglesas. *Drácula* facilitó la aparición de varias novelas similares de horror sobrenatural, entre ellas descatan *The Beetle* (El escarabajo) de Richard Marsh, *Brood of the Witch-Queen* (Los vástagos de la reina bruja) de "Sax Rohmer" (seudónimo de Arthur Sarsfield Ward), *The Door of the Unreal* (Las puertas de lo irreal), de Gerald Biss. Esta última novela elabora con bastante destreza el tradicional mito del hombre-lobo.

Mucho más sutil y artística, y narrada con singular maestría a través de los diversos puntos de vista de varios persoajes, es la novela Cold Harbour, de Francis Brett Young, en donde se describe una antigua mansión de extraña malignidad. El burlón y casi omnipotente Humphrey Furnival es un eco lejano del convencional "villano" gótico, pero tiene características más individuales. Solamente la difusa explicación final y el liberal uso de la adivinación como elemento argumental, impiden la absoluta perfección de esta obra.

[10] Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1995. (N. del T.).



En la novela Witch Wood (El bosque de las brujas), John Buchan represeeta con tremenda fuerza un resurgimiento del diabólico Sabbat de las brujas en una región solitaria de Escocia. La descripción del sombrío bosque y su piedra maligna, junto a los vislumbres de terror cósmico cuando el horror es finalmente extirpado, nos reconcilian cona la lentitud de la acción y plétora de dialecto escoces. Algunos cuentos de Buchan son igualmente vívidos en sus intimaciones espectrales, *The Green Wildebeest* (La bestia verde), una historia de brujería africana, *The Wind in the Pordico* (El viento en el pórtico), con su despertar de horrores paganos, y *Skule Skerry* con sus toques de espantos boreales, son ejemplos especialmente notables.

Clemence Housman, en la novela corta titulada *The Werewolf* (La loba) recaptura la atmósfera del auténtico folklore en una narración tensa y macabra. En *The Elixir of Life* (El elixir de la vida), Arthur Ransome logra crear excelentes efectos sombríos pese a la ingenuidad del argumento, mientras que *The Shadowy Thing* (la criatura de las sombras) de H. B. Drake, invoca terribles y extrañas visitaciones. *Lilith* de George MacDonald posee un encanto singular que le es absolutamente propio. La primera, y la más simple, de las dos versiones es quizá la de mayor efecto.

La obra del poeta Walter de la Mare merece los más altos elogios como la de un vigoroso artesano para quien el mundo invisible y místico es una realidad cercana y vital. La hechizante poesía de de la Mare, lo mismo que su delicada prosa, muestran la consistente impronta de una extraña visión que penetra en lo profundo de ocultas esferas de belleza y en terribles e inhóspitas dimensiones del ser. En la novela *The Return* (El regreso), el alma de un muerto surge de su antigua tumba e invade el cuerpo de los vivos, de tal forma que el rostro de la víctima, asume los rasgos de lo que ha mucho tiempo fue polvo. Entre los cuentos, recopilados en varios volúmenes, muchos son inolvidables por su dominio de las más oscuras ramificaciones del miedo y la hechicería, especialmente *La tía de Seaton*, un relato dominado por el horrible trasfondo de un perverso vampirismo; *The*

Tree (El árbol) que describe el tenebroso lardín de un artista empobrecido; *Desde lo profundo*, que nos invita a imaginar los espectros invocados por un huérfano moribundo en una casa solitaria, al sonido de la odiosa campanilla de su alcoba embrujada por recuerdos. *A recluse* (Un recluso), sugiere lo que pudo haber impulsado a un huésped ocasional a escapar de una casa durante la noche; *Mr. Kempe*, que nos muestra a un clérigo loco y hermitaño en su búsqueda del alma humana, viviendo en una temible región de acantilados junto a una capilla arcaica y abandonada; y *All-Hallows* (Todos los Santos), crónica de una solitaria iglesia medieval sitiada por fuerzas demoníacas que restauran prodigiosamente la destruída mampostería. Walter de la Mare no hace del miedo el elemento dominante o único de sus relatos, pues en apariencia está más interesado en las sutilezas de carácter que involucra el tema. Ocasionalmente se deja llevar por una fantasía inocua al estilo de Barrie,[11] Aún así, él es uno de los pocos artistas para quien lo irreal es una presencia sólida y vívida; y por lo tanto es capaz de imponer en sus ocasionales estudios del terror, la incisiva potencia que sólo un raro maestro puede lograr. Su poema The Listeners (Los centinelas), restaura en versos modernos el estremecimiento gótico.

El cuento fantástico ha tenido buena fortuna en años recientes; un importante colaborador es el versátil E. F. Benson, cuyo relato *The man who went too far* (El hombre que fue demasiado lejos) nos habla en voz baja acerca de una casa en las lindes de un bosque oscuro, y del estigma del dios Pan en el pecho de un hombre muerto. El volumen de Benson titulado *Visible and Invisible* (Visible e Invisible) contiene varios cuentos de singular poder, en especial *Negotium Perambulans* que revela al inaudito rnonstruo de un panel eclesiástico llevando a cabo un milagroso acto de venganza en un solitario pueblo de la costa de Cornwall; y de *Horror-Horn*, en donde se deslizan horribles

[11] Sir James Barrie,.autor de Peter Pan (N. del T.).



criaturas semihumanas que habitan en las solitarias cumbres de los Alpes. *The Face* (El rostro) perteneciente a otra colección, es letal en su inexorable atmósfera de pesadilla. H. R. Wakefield, en sus volúmenes *They Return at Evening* (Los que regresan al anochecer) y *Others who returned* (Otros que regresan) tiene momentos de brillantez, a pesar de un aire viciado de sofisticación. Los cuentos más notables son The Red Lodge (La casa roja) con su viscoso espectro, *He Cometh and He Passed By*, *And He Shall Sing*, *The Cairn*, *Blind Man's Buff* (La gallina ciega), y ese vislumbre de horror milenario titulado The Seventeeth Hole at Duncaster (Hoyo 17 en Duncaster). Ya hemos mencionado las obras fantásticas de H. G. Wells y A. Conan Doyle. El primero en The Ghost of Fear (El fantasma del miedo) alcanza un alto nivel, y todos los cuentos del volumen *Thirty Strange Stories* (Treinta relatos extraños) poseen fuertes implicaciones fantásticas. Doyle, de vez en cuando, pulsa una poderosa nota espectral, como en *El capitán de la estrella del polo*, un cuento de fantasmas que transcurre en el Ártico, y *El lote número 249* en donde el tema de la momia resucitada está utilizado con un talento fuera de lo común. Hugh Walpole, de la misma familia del fundador de la novela gótica, ha incursionado en lo bizarro con mucho éxito; su cuento *La señora Lunt* entraña un conmovedor escalofrío. John Metcalfe, en la colección titulada *The Smoking Leg* (La pierna de humo), logra ocasionalmente una rara y poderosa nota de extrañeza; el cuento *The Bad Lands* (Las tierras malas) contiene graduaciones de horror con fuerte sabor a genio. Más caprichosas e inclinadas hacia la fantasía amable y ligera de J. M. Barrie, son las narraciones de E. M. Forster, agrupadas bajo el título *The Celestial Omnibus* (El ómnibus celestial). De esos relatos rescatamos una historia que sugiere la presencia del dios Pan y su atmósfera de miedo. Es el único del cual puede decirse que contenga el genuino elemento de horror cósmico.[12]

[12] El cuento de Forster se titula *Pánico*. (N. del T.).



La señora D. H. Everett, aunque enclavada en modelos vetustos y convencionales, alcanza en contadas ocasiones singulares alturas de terror espiritual en su colección de cuentos *The Death Mask* (La máscara de la muerte). El novelista L. P. Hartley resalta por su insidioso y horripilante cuento *A Visitor from Down Under* (Un visitante de las antípodas). May Sinclair, en sus Uncanny Stories (Historias sobrenaturales) utiliza el "ocultismo" tradicional en mayor medida que la elaboración creativa del miedo que destaca a los maestros del género, y prefiere poner énfases en las emociones y psicología humanas más que en la descarnada visión de un cosmos indiferente. Cabe destacar en este punto que los adherentes al ocultismo son quizá menos efectivos que los materialistas en delinear lo espectral y lo fantástico, pues para ellos el mundo fantasmal es una realidad tan cotidiana que tienden a considerarlo con menos reverencia, distancia y sobrecogimiento tal como lo hacen aquellos o´que ven en lo desconocido una absoluta e impresionante violación del orden natural.

De estilo indiferente, pero en ocasiones tremendamente poderosas en sus visiones de mundos y seres que acechan bajo la superficie de la vida, es la obra de William Hope Hodgson, menos conocida hoy en día de lo que se merece.[13] Aunque favorece conceptos anticuados y sentimentales del univrso, y de las relaciones del hombre con el mundo y sus semejantes, Hodgson es quizá apenas inferior a Algernon Blackwood en su fervor creativo de lo irreal. Pocos pueden igualarlo en su descripción de una humanidad sitiada por fuerzas innombrables y mostruosas entidades mediante alusiones casuales y detalles insignificantes, o en comunicar al vago espanto espectral que se relaciona con ciertos edificios o regiones.

En *Los botes del Glen Garrig* (1907) observamos a los supervivientes de un naufragio enfrentados a una variedad de

[13] La obra de Hodgson fue rescatada del olvido por Colin de la Mare en su antología They Walk Again (1931). (N. del T.).



prodigios malignos en tierras desconocidas y abominables. La persistente amenaza que impera en las dos primeras partes del libro es imposible de superar, aun´que al final la novela declina en un mero relato de aventuras y romance. El torpe y seudo romántico intento por reproducir la prosa del siglo xviii, debilita el efecto general de la novela, pero eso se compensa por la genuina erudición náutica desplegada por el autor.

La casa en el límite (1908) -quizá la mejor de todas las obras de Hodgson- nos habla de una casa solariega y tenebrosa en Irlanda, centro de una encrucijada de horribles fuerzas cósmicas y acosada por blasfemas monstruosidades que surgen del abismo. El peregrinaje del espíritu del protagonista a través de ilimitados años-luz de espacio cósmico y Kalpas de eternidad, y su visión de la muerte del sistema solar, constituyen algo casi único en la literatura popular. Y en todas partes se manifiesta el poder del autor para sugerir vagos horrores acechantes en escenarios naturales. Sin algunos toques de sentimentalisrno común este libro sería un clásico de primer agua.

Los espectros del mar (1909), novela que Hodgson consideraba como la conclusión de una trilogía, con los dos libros anteriores, es la poderosa crónica del último viaje de un barco embrujado, y de los terribles espectros del mar (de aspecto casi humano, y quizá los espíritus de bucaneros de antaño) que lo acosan y finalmente lo arrastran a un destino desconocido. Con su dominio de conocimientos marítimos, y su inteligente selección de alusiones e incidentes sugestivos de horrores latentes en la naturaleza, este libro alcanza en ocasiones envidiables cumbres de poder.

The Night Land (La tierra de la noche) de 1912, es una extensa historia (538 páginas) del infinitamente remoto futuro de la Tierra -billones y billones de años, tras la muerte del sol. Está narrada de una manera más bien torpe, como los sueños de un hombre del siglo XVII, cuya conciencia habita en la de su propia reencarnación futura, y está seriamente dañada por una dolorosa verborragia, repeticiones,



sentimentalismo romántico artificial y nauseabundo, y un intento de lenguaje arcaico aún más grotesco y absurdo que el de *Glen Carrig*.

Admitiendo todas sus fallas, es aún una de las más poderosas obras de imaginación macabra jamás escrita. La imagen de un planeta muerto sumergido en la noche eterna, con los supervivientes de la raza humana concentrados en tremenda pirámide de metal y sitiados por monstruosas híbridas e inconcebibles fuerzas de las tinieblas, es algo que ningún lector puede olvidar. Sombras titánicas y entidades inhumanas de estirpe inaudita -los merodeadores de la oscuridad, el mundo inexplorado y ajeno a los hombres que rodea la pirámide- están sugeridos y parcialmente descriptos con inefable potencia; mientras que el paisaje de la tierra de la noche con sus abismos, laderas y volcanes moribundos, adquieren un terror casi palpable bajo el toque del autor.

Mediando el libro el protagonista principal se aventura fuera de la pirámide en una búsqueda a través de regiones embrujadas y vírgenes de presencia humana durante millones de años -y en la lenta y minuciosa crónica de su progreso, día a día, a lo largo de inimaginables leguas de tinieblas inmemoriales- se percibe un sentido de alienación cósmica, de sofocante misterio y aterrorizada incertidumbre que no tiene paralelo en la literatura. La última parte del libro se arrastra miserablemente, pero no desvirtúa el tremendo poder de toda la obra.

El último libro de Hodgson, *Carnacki, The Ghost-Finder* (Carnacki, descubridor de fantasmas) consiste en varios cuentos publicados anteriormente en revistas. En calidad está muy por debajo del nivel de los otros libros. Nos encontramos aquí con una figura más o menos convencional del tipo "detective infalible" -vástago de M. Dupin y Sherlock Holmes y pariente cercano del John Silence de Algernon Blackwood- moviéndose a través de escenas y eventos desdibujados por una atmósfera de "ocultismo" profesional. Unos pocos episodios, sin embargo, son de indudable interés y muestran destellos del peculiar genio característico del autor.



Naturalmente, es imposible investigar en un breve esbozo todas las vertientes modernas del elemento de terror. Este ingrediente debe figurar, por necesidad, en cualquier creación literaria que abarque la vida en su totalidad; no debemos sorprendernos al encontrarlo en escritores tales como Robert Browning, cuyo poema *Childe Harold* está pleno de amenazas tenebrosas, o en el novelista, Joseph Conrad, quien a menudo escribió acerca de los oscuros secretos del mar y del inexorable poder del destino que ensombrece la vida de aventureros solitarios y obsesivos. Estas vertientes tienen infinitas ramificaciones; pero debemos limitarnos aquí al elemento más puro, al que define y domina la obra de arte que lo contiene.

Un poco al margen de la tradición británica, figura esa veta sobrenatural en la literatura irlandesa rescatada por el Renacimiento Celta en los últimos años del siglo pasado. Las leyendas espectrales y feéricas fueron siempre de gran importancia en Irlanda, y durante más de un siglo han sido registradas por una cantidad de fieles copistas y traductores, tales como William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde -madre de Oscar Wilde, Douglas Hyde y W. H. Yeats. Este cuerpo mitológico ha sido cuidadosamente recopilado e investigado por las nuevas generaciones; y sus rasgos más salientes figuran, en la obra de Yeats, J. M. Synge, "A. E." (George Russell), Lady Gregory, Padraic Colum, James Stephens y sus colegas.

Aunque en general más fantasioso que terrible, este folklore y su reflejo artístico contienen muchos elementos que se integran al dominio del horror cósmico. Historias de funerales en iglesias sumergidas bajo la superficie de lagos embrujecidos, descripciones del agorero *banshee* y del siniestro "niño oscuro,"[14] baladas de espectros y criaturas impías -todo eso tiene su conmovedor y claro estremecimiento, y define un fuerte e inequívoco elemento en literatura, fantástica. Pese al grotesco telúrico y a una absoluta

[14] Changeling. Vástago monstruoso que, según la tétrica leyenda, el "pequeño pueblo" deja en las cunas a cambio de los niños. (N. del T.).



ingenuidad, hay verdadera pesadilla en el tipo de narración representada por la historia de Teig O' Kane, quien en castigo por su vida salvaje fue condenado a llevar a grupas durante toda la noche a un horrible cadáver que pedía ser enterrado, visitando cementerio tras cementerio en donde los muertos rehusaban admitir al recién llegado. Yeats, la personalidad más destacada del renacimiento irlandés y quizá el mayor poeta de nuestra época, ha realizado notables contribuciones tanto en la creación de obras originales como en la codificación de viejas leyendas.



10. LOS MAESTROS MODERNOS

Los mejores cuentos de terror moderno, al amparo de la extensa evolución del genero, poseen una naturalidad, convicción tersura artística y diestra intensidad cuyo atractivo está más allá de toda comparación con las fantasías góticas del pasado. La técnica, el estilo, la experiencia y los conocimientos psicológicos, han avanzado tremendamente con el paso de los años, de modo tal que las obras antiguas nos parecen ingenuas y artificiales; redimidas, si acaso, sólo por el genio que puede superar incómodas limitaciones. El tono jovial y declamatorio de corte romántico, lleno de falsas motivaciones, que asigna a cada, evento un doble significado y un irresponsable "glamour", pertenece ahora a las fases más ligeras y caprichosas de la literatura fantástica. Los cuentos sobrenaturales modernos, por su perfecta consistencia y fidelidad a la naturaleza son intensamente realistas, excepto en la única, desviación mágica que se permite el artista; también pueden sumergirse en e1 reino absoluto de la fantasía, adaptando hábilmente la atmósfera a la visión de un delicado mundo irreal y exótico más allá del tiempo y del espacio en dónde todo es posible, siempre y cuando esas posibilidades estén en armonía con ciertos tipos de imaginación e ilusión normales a un espíritu sensible. Esto, al menos, es la tendencia dominante; aunque sabemos de muchos grandes escritores contemporáneos, que caen ocasionalmente en posturas ostentosas de inmaduro romanticismo, o en la jerga hueca y absurda del "ocultismo" seudo científico, que en esta época se encuentra en una de sus periódicas mareas altas.

Entre los creadores modernos de horror cósmico elevado a su punto artístico más alto, pocos pueden tener la esperanza de rivalizar con el versátil Arthur Machen, autor de una docena de relatos en donde los elementos de terror oculto y amenaza siniestra alcanzan una incomparable esencia y agudeza realista. Machen, hombre de letras y dueño de un estilo exquisitamente lírico y expresivo, ha puesto, quizá, mayor empeño en su picaresca *Chronicles of Clemendy*, en sus lúcidos



ensayos, su vívida autobiografía, sus elegantes traducciones y por encima de todo en la memorable epopeya de una mente estética y sensible titulada *La colina de los sueños*, en la cual el juvenil héroe responde a la magia de los personajes en la antigua Gales -terruño del autor- y vive una existencia onírica en la ciudad romana de Isca Silurum, antiguo sitial donde ahora descansa el pueblo de Caerleon-on-Usk, pleno de reliquias. Pero es un hecho que sus poderosos cuentos de terror escritos a fines del siglo pasado y principios del actual, permanecen como ejemplos únicos y definen una época en la historia de esta forma literaria.

Machen, con la susceptibilidad de su herencia celta unida a los intensos recuerdos de las colinas salvajes, los bosques arcaicos y las enigmáticas ruinas de los campos de Gwent, ha desarrollado una imaginación de rara belleza, intensidad y trasfondo histórico. Lleva, en la sangre el misterio medieval de los bosques sombríos y las antiguas costumbres, y es un enamorado de la Edad Media en todos sus aspectos -incluyendo la fe católica. Asimismo, se ha rendido al encanto de la vida en la antigua Britania Romana que floreció en su región natal; y encuentra extrañas magias en los recintos fortificados, los pavimentos de mosaico, fragmentos de estatuas y otras reliquias que recuerdan los días en que imperaba el clasicismo y el latín era el idioma del país. Un joven poeta norteamericano, Frank Belknap Long, ha sabido expresar las virtudes y la magia verbal de este soñador en el soneto titulado *Sobre la lectura de Arthur Machen*:

Hay gloria en el bosque otoñal,
los viejos caminos de Inglaterra serpentean y ascienden
a través de los mágicos robles y la maraña del tomillo
hacia donde se levanta la fortaleza del poderoso imperio:
Hay encanto en el cielo otoñal;
las nubes púrpuras se retuercen en el resplandor
de una gigantesca, hoguera, y hay destellos
leonados en donde mueren las brasas.



Espero, por cuanto él ha de mostrarme, claro y frío,
en el lejano Norte el perfilado esplendor
de las águilas Romanas, y entre la áurea niebla
las legiones en marcha que surgen de ella:
Espero, porque de nuevo quiero compartir con él
la antigua fe y el antiguo dolor.

El más famoso de los cuentos de terror de Arthur Machen es quizá El gran dios Pan (1894), que narra la historia de un singular y terrible experimento y sus consecuencias. Una joven mujer, por medio de una operación cerebral, tiene visiones de la vasta y monstruosa deidad de la naturaleza. Enloquece y muere a los pocos meses. Años después una niña extraña, ominosa y de aspecto extranjero llamada Helen Vaughan, queda al cuidado de una familia de campesinos en Gales, y esta criatura embruja los bosques de una manera inexplicable. Un niño pierde la razón al espiar junto a ella alguien o algo inaudito, y una muchacha sufre el mismo y terrible destino. Todo este misterio está extrañamente relacionado con antiguos fragmentos de esculturas diseminados por la región y que representan deidades romanas. Pasan algunos años y una mujer de belleza exótica e inquietante aparece en sociedad, arrastra a su esposo hacia el horror y la muerte, impulsa a un artista a pintar inconcebibles imágenes del Sabbat de las brujas, provoca una epidemia de suicidios entre los hombres que se relacionan con ella, y finalmente se la descubre en los más bajos antros de vicio en Londres, donde hasta los más perversos se horrorizan por sus enormidades. A través de una laboriosa comparación de datos realizada por aquellas personas que escucharon hablar de ella en varias etapas de su carrera, pudo saberse que esta mujer era la niña Helen Vaugham, quien a su vez había nacido inauditamente de la joven víctima, del siniestro experimento. Ella es la hija del gran dios Pan, que por último muere entre horribles transmutaciones de forma y sexo descendiendo a las más primigenias manifestaciones del principio vital.



Pero el atractivo del cuento está en la forma de narrar. Es necesario seguir con atención el precioso orden con que Machen despliega sus graduales vislumbres y revelaciones para recién poder describir el creciente suspenso y horror que impregna cada párrafo. El melodrama está presente y las coincidencias abundan a un punto tal que nos parecen absurdas bajo el análisis; pero esas nimiedades desaparecen en la maligna hechicería del relato, y el lector sensible concluye la lectura con un deleitable estremecimiento y una tendencia a repetir las palabras de uno de los protagonistas: "Es demasiado increíble, demasiado monstruoso; esas cosas no pueden existir en este mundo tranquilo... Pues si ello fuera posible, nuestra tierra sería una pesadilla."

Menos famosa y menos compleja en su estructura que *El gran dios Pan*, pero definitivamente superior en atmósfera y valor artístico, es la curiosa y sugestiva crónica titulada *El pueblo blanco*, cuya parte principal supone ser el diario o notas de una niña a quien su niñera introduce en los oscuros secretos de la magia y en siniestros cultos brujeriles -cultos de tradición legendaria susurrados por inmemoriales generaciones de campesinos a través de toda Europa, y cuyos adeptos salen furtivamente por las noches, uno a uno, reuniéndose en bosques sombríos y lugares solitarios para celebrar las orgías del Sabbat Negro. La narración de Machen, un triunfo de sobriedad artística e inteligente selección, acumula enorme poder a medida que se introduce en un mundo de alusiones extrañas expresadas en lenguaje inocente e infantil: "ninfas", "Doles", "vulas", "ceremonias blancas", "juegos Mao" y demás- Los ritos que la niñera aprendió de su abuela le son trasmitidos a la niño cuando ella tiene tres años de edad, y la sencilla descripción de las peligrosas y oscuras revelaciones poseen un horror insidioso generosamente mezclado con patetismo. Hechizos malignos bien conocidos por los antropólogos están expresos con infantil ingenuidad, y por último llega un viaje de atardecer invernal hacia las viejas colinas de Gales, en donde el poder de una imaginación en éxtasis otorga al ya desolado paisaje un clima palpable



de extraña y grotesca irrealidad. Los detalles de este viaje tienen una maravillosa intensidad que para el ojo crítico conforman una obra maestra de literatura fantástica, con su poder casi ilimitado para sugerir titánicos horrores y aberración cósmica. Finalmente, la niña, que ya tiene trece años, encuentra un objeto de enigmática y funesta belleza en el corazón de un bosque inaccesible. Un siniestro horror se cierne sobre ella -amenaza prefigurada por el autor en las primeras páginas del cuento-, pero la niña escapa ingiriendo veneno. Al igual que la madre de Helen Vaughan en *El gran dios Pan*, ella ha contemplado esa espantosa deidad. Encuentra su cuerpo en el bosque junto al objeto misterioso que ella había hallado. Los hombres, aterrados, destruyen ese objeto -una escultura pagana de blanco resplandor, centro y origen de terribles rumores medievales.

En la novela episódica *Los tres impostores*, una obra cuyo mérito general está debilitado por una imitación de los rnanierisinos de Stevenson, incluye ciertos relatos que tal vez representen el punto más alto del talento de Machen como artesano del terror. Aquí encontramos elaborado en forma artística un concepto favorito del autor; la noción de que por debajo de los montes y las rocas de las colinas inhóspitas de Gales habita una raza subterránea de seres primigenios, cuyos vestigios dieron origen a las leyendas populares de hadas, elfos y el "pequeño pueblo", y a quienes se considera, aún en la actualidad, como responsables de ciertas desapariciones inexplicables y ocasionales substituciones de "niños oscuros" por infantes normales. Este tema recibe su más brillante ejecución en el episodio titulado *La novela del Sello Negro*, donde un profesor, tras descubrir una singular identidad entre ciertos caracteres enigmáticos garabateados en rocas calcáreas de Gales con los signos de un sello prehistórico de Babilonia, emprende una investigación que lo arrastra a eventos desconocidos y terribles. Un curioso párrafo en los escritos del antiguo geógrafo Solinus, una serie de desapariciones misteriosas en solitarias regiones de Gales, una campesina que da a luz un niño idiota tras una experiencia de espanto; todas esas cosas le sugieren al profesor



horribles relaciones y unas circunstancias odiosas para cualquier persona que respete a la raza humana. Toma a su servicio al muchacho idiota quien a veces balbucea extrañamente con un repulsivo siseo y sufre curiosos ataques epilépticos. En cierta oportunidad, tras uno de esos ataques nocturnos en el estudio del profesor, se manifiestan inquietantes olores y rastros de presencias anormales; y poco tiempo después el profesor deja un voluminoso manuscrito tras él y se pierde en las tenebrosas colinas con febril ansiedad y un extraño terror en el corazón. Jamás regresa, pero junto a una fantástica piedra en la región más salvaje se descubren su reloj, dinero y anillo envueltos en un pergamino marcado con los mismos caracteres del sello babilonio y la roca de las montañas galesas.

El manuscrito explica lo suficiente como para suscitar las más espeluznantes visiones. El profesor Gregg, a partir de la masiva evidencia presentada por las misteriosas desapariciones, la inscripción en la roca, las descripciones de los antiguos geógrafos y el sello negro, tuvo la certeza de que una oscura raza de seres primigenios de antigüedad inmemorial perduraba en las entrañas de las colinas solitarias de Gales. Investigaciones posteriores permitieron descifrar el enigmático mensaje del sello negro, y revelaron que el muchacho idiota, vástago de un padre inconcebible, era el heredero de monstruosas memorias y conjeturas. En aquella extraña noche en su estudio, el profesor había invocado a "la terrible transmutación de las colinas" con ayuda del sello negro, despertando en el híbrido idiota los horrores de su espantosa paternidad. Vio "que su cuerpo se hinchaba y se distendía como una vejiga", mientras el rostro se ennegrecía..." Y cuando los supremos efectos de la invocación se manifestaron, el profesor Gregg contempló el pánico cósmico en su forma más oscura. Tuvo conciencia del abismo insondable de anomalías que había dejado en libertad y fue hacia las colinas preparado y resignado. Se enfrentaría con el inaudito "Pequeño pueblo" -y el manuscrito finaliza con una observación racional: "Si por desgracia no regreso de mi



viaje, no hay necesidad de conjurar aquí una imagen de mi espantoso destino".

En *Los tres impostores* se incluye también *La novela del polvillo blanco*, que se acerca, a la absoluta culminación del miedo aberrante. Francis Leicester, un joven estudiante de leyes, abrumado por el trabajo y el encierro, tiene una receta, que le ha facilitado un viejo boticario no muy cuidadoso acerca del estado de sus drogas. La substancia, según se revela después, es una sal muy peculiar que el tiempo y los cambios de temperatura, han transformado accidentalmente en algo muy extraño y terrible; para ser breve, nada menos que el *vinum sabbati* medieval, cuya libación en las horribles orgías del Aquelarre Negro causaba espantosas transformaciones y -utilizado con desatino- consecuencias indecibles. Con toda inocencia, el joven ingiere regularmente el polvillo en un vaso de agua después de las comidas; y al principio siente substanciales beneficios. Gradualmente, sin embargo, esa mejoría se convierte en disipación; se ausenta a menudo de su casa y aparecen rastros de un repelente cambio psicológico. Cierto día una extraña mancha lívida surge en su mano derecha, y él retorna entonces a su encierro ocultándose en su habitación y no admitiendo a nadie de su familia. Un doctor solicita verlo, pero sale de la habitación temblando de horror y diciendo que él no puede hacer ya más nada en esa casa. Dos semanas después, la hermana de Francis, desde la calle, vislumbra una figura monstruosa en la ventana de la habitación del enfermo; y los sirvientes declaran que la comida que se le deja al lado de la puerta cerrada está sin tocar. Los llamados sólo obtienen como respuesta un sonido deslizante y una voz densa y apenas audible que pide que lo dejen solo. Al fin, una criada estremecida observa un hecho espantoso. El techo de la habitación debajo de la de Leicester está manchado con una odiosa substancia oscura que gotea dejando charcos de viscosa abominación sobre la cama. El doctor Haberden, a quien se persuade para volver a la casa, derrumba la puerta de la habitación del joven y armado con una barra de hierro golpea una y otra vez a la criatura blasfema y



semiviva que allí se encuentra. Es una masa negra y pútrida, hirviente de corrupción, ni líquida ni sólida, fundiéndose y cambiando constantemente. Puntos ardientes como ojos brillan en medio de ese horror, y antes del final intenta levantar lo que podría haber sido un brazo. Poco después el doctor, incapaz de soportar el recuerdo de lo que había visto, muere en el mar mientras viajaba a América en busca de una nueva vida.

Arthur Machen regresa al "Pequeño pueblo" en los cuentos *The Red Hand* (La mano roja) y *La pirámide de fuego*. En el relato titulado El terror -escrito durante la época, de la Gran Guerra- trata de manera muy obvia la decadencia espiritual del hombre moderno y el posterior cuestionamiento de su supremacía por parte del reino animal, que se une para exterminarlo. Más sutil, y pasando del mero horror al genuino misticismo es *The Great Return* (EL gran retorno), una historia del Grial y también producto del período de guerra. Demasiado conocido para necesitar descripción es el cuento *The Bowmen* (Los Arqueros), que tomado como un hecho real, provocó la muy difundida leyenda de Los "Ángeles de Mons" -fantasmas de los viejos guerreros británicos de Crecy y Agincourt que, milagrosamente, pelearon en 1914 junto a las tropas inglesas en los campos de Francia.

Menos intenso que Machen para delinear el horror puro, aunque infinitamente cercano a la idea de un mundo irreal que amenaza constantemente al nuestro es el talentoso y prolífico Algernon Blackwood, entre cuya voluminosa y desigual obra puede hallarse la mejor literatura espectral de ésta o de cualquier otra época. El genio de Blackwood es indiscutible, pues nadie se ha aproximado a la destreza, seriedad y minuciosa fidelidad con la que él registra los tonos de extrañeza en ámbitos y experiencias ordinarias, o la notable perspicacia con la que construye detalle por detalle todas las percepciones que llevan de la realidad hacia una vida o visión sobrenatural. Aunque no posee un dominio llamativo de la magia verbal, Blackwood es el absoluto e incuestionable maestro de la atmósfera fantástica; y puede sugerir toda una historia a partir de un



simple fragmento de descripción psicológica seco y conciso. Por encima de todos él comprende la pasión con que algunas mentes sensibles se aferran a vivir por siempre en los límites del sueño, y cuan relativa y endeble es la diferencia entre las imágenes formadas a partir de objetos reales y aquellas excitadas por el juego de la imaginación.

Las obras menores de Blackwood tienen varios defectos tales como el didactismo ético, ocasionales lapsos de fantasía insípida, la chatura de un sobrenaturalismo benigno, y el uso muy liberal de la jerga del "ocultismo" moderno. Una falla de sus esfuerzos más pretensiosos es la vaguedad y verborragia que resulta de un intento excesivamente elaborado por visualizar sensaciones concretas y matices de sugestión espectral, con la rémora de un estilo más bien llano y periodístico, carente de magia, color y vitalidad. Pero a pesar de todo eso, las obras mayores de Blackwood alcanzan un nivel genuinamente clásico, y evocan como ninguna otra cosa en literatura un sobrecogedor y convincente sentido de la inmanencia de extrañas entidades y esferas espirituales.

La bien nutrida serie de volúmenes del señor Blackwood incluye novelas y cuentos, algunos de estos últimos con personajes en común. En primer lugar debe considerarse el relato *Los sauces*, en donde innombrables presencias acosan a un par de viajeros en las soledades de las islas del Danubio. Aquí, el arte y la rigurosidad en la narrativa llegan a su más alto desarrollo y producen una impresión perdurable y conmovedora sin un solo párrafo forzado y ni una falsa nota. Otro cuento sorprendente y poderoso, aunque menos artístico en su ejecución, es *El Wendigo*, dónde nos enfrentamos a la horrible evidencia de una colosal entidad de los bosques, acerca de la cual los lañadores del Norte hablan en voz baja al caer la noche. La manera en que ciertas huellas revelan hechos increíbles es un verdadero triunfo de destreza literaria. En *An Episode in a Lodging House* (Un episodio en una casa de huéspedes), observamos terribles visitaciones de los espacios exteriores invocadas por un hechicero, y *The Listener*



describe un espantoso residuo psíquico merodeando en la casa en donde había muerto un leproso. En el volumen titulado *Incredible Adventures* (Aventuras increíbles) aparecen algunos de los mejores cuentos de Blackwood, guiando la fantasía hacia ritos salvajes en colinas ensombrecidas, hacia escenas secretas y terribles por detrás de las apariencias y hacia inimaginables criptas de misterio por debajo de las arenas y pirámides de Egipto; todo ello con una delicadeza y finura que convence allí donde un tratamiento más torpe o ligero sólo hubiera logrado entretener. Casi no se les puede llamar cuentos, sino estudios de impresiones evanescentes y fragmentos de sueños apenas recordados. En todos ellos el argumento tiene escasa importancia, y la atmósfera reina sin límites.

John Silence, Physician Extraordinary (John Silence, médico extraordinario) es una colección de cinco relatos relacionados entre sí, a través de los cuales un solo personaje despliega su carrera triunfal. Apenas desteñidos por un leve toque de la atmósfera convencional y popular del cuento de detectives -pues el doctor Silence es uno de esos genios benévolos que emplean sus notables poderes para ayudar a sus semejantes- esas narraciones contienen mucho de la mejor obra del autor, y producen una ilusión al mismo tiempo enfática y perdurable. El primer cuento, *A Psychical Invasion* (Una invasión psíquica), relata lo que le ocurre a un escritor sensible en una casa que antaño fue escenario de oscuros acontecimientos, y de cómo fue exorcizada una legión de demonios. *Antiguas brujerías* -tal vez el cuento más logrado del libro- nos ofrece una descripción vívida y casi hipnótica de un viejo pueblo francés en donde alguna vez el impío Sabatt de las brujas estuvo integrado por hechiceros transformados en gatos". En *The Nemesis of Fire* (La Némesis del Fuego) un horrendo elemental es invocado por la sangre recién derramada, mientras que *Secret Worship* (Culto secreto) nos habla, de una escuela alemana donde se practicaba el satanismo y que mantiene un aura de malignidad. *The Camp of the Dog* (El campo del perro) es un cuento de hombre lobo, pero está debilitado por elementos moralistas y ocultismo profesional.



Demasiado sutiles, tal vez, para clasificarlas como historias de horror, aunque más genuinamente artísticas en un sentido absoluto, son las novelas *Jimbo* y *El centauro*. Blakwood logra en esas poéticas fantasías una cercanía palpitante con la substancia más íntima de los sueños, y causa estragos con las barreras convencionales entre realidad e imaginación.

Insuperable en el sortilegio de una prosa musical y cristalina, y supremo en la creación de un mundo maravilloso y lánguido de visiones exóticas e iridiscentes, es Edward John Moreton Drax Plunkett, Decimoctavo Baron Dunsany, cuyos cuentos y breves piezas teatrales conforman un elemento casi único en nuestra literatura. Inventor de una nueva mitología y de un sorprendente folklore, Lord Dunsany está firmemente dedicado a un extraño mundo de belleza y fealdad de la realidad diurna. Su punto de vista es el más genuinamente cósmico de la literatura de cualquier período. Tan sensible como Poe a los valores dramáticos y al significado de las palabras y los detalles, y mucho mejor equipado retóricamente a través de un estilo simple y lírico basado en la prosa de la Biblia del rey Jaime, este autor abreva con tremenda efectividad en casi todo cuerpo mitológico y leyenda dentro del círculo de la cultura europea; produciendo un ciclo compuesto o ecléctico de fantasía en donde el colorido Oriental, la forma Helénica, las tinieblas Teutónicas y la melancolía Celta están amalgamados de tal forma que cada parte sostiene y suplementa al resto sin sacrificar la homogeneidad. En la mayoría de los casos las regiones de Dunsany son fabulosas -más allá del oriente" o "en los confines del mundo". Su método para imaginar nombres originales de personas y lugares con influencias extraídas de fuentes clásicas y orientales, es una maravilla de inventiva versátil y discriminación poética- como puede observarse en estos ejemplos: "Argimenes" "Bethmoora", "Poltarness", "Camorak", "Iluriel" o "Sardathrion".

La belleza más que el terror es la clave en la obra de Dunsany. Adora el brillante verde del jade y el cobre de las cúpulas, y el



delicado resplandor del atardecer en los templos de imposibles ciudades de ensueño. El humor y la ironía están a menudo presentes para otorgar un gentil cinismo y modificar lo que podría, llegar a convertirse en ingenua intensidad. No obstante, inevitablemente en un maestro de la irrealidad triunfante, en su obra existen ocasionales toques de pánico cósmico que se integran a la auténtica tradición. A Dunsany le agrada insinuar maliciosa y hábilmente seres monstruosos e inconcebibles maldiciones, tal como uno las vislumbra en un cuento de hadas. En *The Book of Wonder* (El libro de las maravillas) leemos acerca de Hlo-Hlo, el gigantesco ídolo-araña que no siempre se queda en su casa; de lo que la Esfinge tenía en el bosque; de Slith, el ladrón que saltó sobre el límite del mundo después de ver cierta luz y saber *quien* la encendió; de antropófagos Gibbelins, quienes habitan en una torre diabólica y vigilan un tesoro; de los Gnoles, que viven en el bosque y de quienes no es saludable robar; de la Ciudad del Nunca, y de los ojos que vigilan en los Pozos Inferiores; y de otras criaturas y cosas similares. *Cuentos de un soñador* no habla del misterio que despobló la ciudad de Bethmoora en el desierto; del inmenso portal de Perdondaris que fue construido de *una sola pieza* de marfil; y del viaje del pobre Bill, cuyo capitán maldijo a la tripulación y realizaba visitas a desagradables islas recién surgidas del océano y en donde había chozas de paja con ventanas oscuras y tenebrosas.

Muchas piezas teatrales de Dunsany están repletas de miedo espectral. En *The Gods of the Mountain* (Los dioses de la montaña) siete pordioseros se hacen pasar por siete ídolos verdes de una colina distante, y gozan de comodidades y honores en una ciudad de adeptos hasta que escuchan decir que los verdaderos ídolos han desaparecido de sus pedestales. Se les menciona haber visto al atardecer una visión muy poco elegante -"las rocas no deberían caminar en el crepúsculo"- y al fin, mientras esperan la llegada de un grupo de bailarinas, notan que los pasos que se acercan son un poco más pesados de lo que debieran ser. Entonces los hechos se precipitan, y finalmente los presuntos blasfemos son convertidos en verdes estatuas de jade por las



mismas efigies vivientes cuya santidad habían violado. Pero el mero argumento es el último mérito de esta obra maravillosamente efectiva. Los incidentes y el desarrollo son los de un supremo maestro, por lo que el conjunto forma una de las contribuciones más importantes de la época actual, no solo al teatro sino a la literatura en general. *Una noche en la taberna* cuenta la historia de cuatro ladrones que han robado el ojo de esmeralda de Klesh, un monstruoso ídolo hindú. Logran engañar y asesinar en su guarida a los tres sacerdotes que seguían su rastro para vengarse, pero al anochecer Klesh llega caminando a tientas en busca de su ojo; y apropiándose de la esmeralda sale fuera de la taberna y llama uno por uno a los ladrones para un desconocido castigo en la oscuridad de la noche. En *The Laughter of the Gods* (La risa de los dioses) hay una ciudad maldita en los limites de la jungla, y el fantasmal sonido de un laúd que solamente escuchan los que van a morir (verbigracia, el clavicordio espectral de *Alice en La casa de los siete tejados* de Hawthorne); y en la obra *The Queen's Enemies* (Los enemigos de la reina) reelabora la anécdota de Heródoto en donde una reina vengativa inunda con las aguas del Nilo in palacio subterráneo en el cual había ofrecido un banquete a sus enemigos.

Pero mera descripción apenas si puede expresar una pequeña parte del poderoso encanto de Dunsany. Sus ciudades prismáticas y rituales lejanos y mágicos están cincelados con una firmeza que sólo la maestría puede otorgar, y nos estremecemos con un sentido de verdadera participación en sus secretos misterios. Para el lector de genuina imaginación Dunsany es el talismán y la llave que permite vislumbrar las inagotables riquezas del mundo de los sueños y las memorias perdidas; de modo que podemos considerarlo no sólo como un poeta, sino como alguien que hace de cada lector un poeta.

En el polo opuesto del genio, y dotado con un poder casi diabólico para invocar sutilmente el horror en medio de la vida cotidiana y prosaica, tenemos al erudito Montague Rhodes James, rector de Eton, anticuario de fama y reconocida autoridad en manuscritos medievales



e historia catedralicia. El doctor James, muy aficionado a contar cuentos espectrales en navidad, se ha convertido gradualmente en un autor de literatura fantástica de primer orden; y ha desarrollado un estilo y método distintivo que probablemente sirva de modelo a toda una larga serie de discípulos.

El arte del doctor James no es ni mucho menos casual, y en el prefacio a una de sus colecciones de cuentos ha formulado tres preceptos muy razonables para la composición de relatos macabros. Un cuento de fantasmas, nos dice, debe transcurrir en un marco familiar y contemporáneo que lo acerque a la esfera de experiencias del lector. Además, los fenómenos espectrales deben ser malignos más que benignos; dado que el *miedo* es la principal emoción a suscitar. Y por último, debe evitarse cuidadosamente la jerga, del "ocultismo" o seudo ciencia, para no sofocar la ilusión de verosimilitud en una pedantería inconvincente.

El doctor James, aplicando lo que preconiza, aborda sus temas de un modo ligero y a menudo locuaz. Una vez creada la ilusión de eventos cotidianos, introduce sus fenómenos inquietantes con cautela y gradualmente; aliviando a cada momento la tensión con pinceladas de prosaico costumbrismo y, de vez en cuando, un toque o dos de erudición anticuaria. Consciente de la íntima relación entre lo fantástico moderno y el peso de las tradiciones, James provee a menudo de remotos antecedentes históricos a sus incidentes; para así poder utilizar acertadamente su exhaustivo conocimiento del pasado, y su dominio del lenguaje arcaico. Un escenario favorito para un cuento de James es alguna catedral antigua, que el autor puede describir con toda la minuciosidad de un especialista en esa materia. En sus narraciones abundan las viñetas de humor malicioso, los cuadros de costumbres y las caracterizaciones realistas, que en sus manos realzan el efecto general más que debilitarlo, tal como ocurriría con un artesano menos hábil. Al inventar un nuevo tipo de fantasmas, James se aleja considerablemente de la convencional tradición gótica; los viejos fantasmas eran pálidos, majestuosos y muy visibles, mientras



que un típico espectro de James es magro, encogido y peludo -una reptante e infernal abominación nocturna a mitad de camino entre la bestia y el hombre- a quien por lo usual se lo *toca* antes de *verlo*. Algunas veces el fantasma es de una composición aún más excéntrica; un rollo de franela, con ojos de araña, o una entidad invisible que se moldea en unas sábanas y muestra un *rostro de tela arrugada*. Es evidente que el doctor James tiene un conocimiento inteligente y científico de los nervios y sentimientos humanos; y sabe cómo distribuir afirmaciones, imaginería y sutil sugestión para asegurarse los mejores resultados con sus lectores. Es un artista en la composición de incidentes más que en la creación de atmósfera, y ataca las emociones en forma intelectual y no directamente. Este método, con sus ocasionales ausencias de clímax, tiene, por supuesto, sus inconvenientes lo mismo que sus ventajas; y muchos lectores añorarán la tensión opresiva que escritores como Machen se preocupan en construir cuidadosamente con palabras e imágenes. Pero sólo un pequeño grupo de relatos pecan de insubstancialidad. En general, la revelación lacónica y experta de eventos siniestros es muy eficaz para producir el efecto deseado de avance inexorable del horror.

Los cuentos de M. R. James están reunidos en cuatro pequeños volúmenes, titulados respectivamente *Ghost Stories of an Antiquary* (Cuentos de fantasmas de un anticuario), *More Ghost Stories of an Antiquary* (Más cuentos de fantasmas de un anticuario), *A Thin Ghost and Others* (Un fantasma delgado y otros), y *A Warning to the Curious* (Una advertencia a los curiosos). También tenemos una deliciosa fantasía juvenil *The Five Jars* (Las cinco jarras) que posee vislumbres espectrales. Entre esta riqueza de material es difícil seleccionar un cuento especialmente característico o favorito, aunque cada lector tendrá, sin duda, las preferencias acordes con su temperamento.

El Conde Magnus es por cierto uno de los mejores, ya que conforma una verdadera Golconda de suspenso y sugestión. Mr. Wraxall es un viajero inglés, que a mediados del siglo XIX visita



Suecia en busca de información para la escritura de un libro. Se interesa por la antigua familia de De la Gardie, en las cercanías del pueblo de Raback. Estudia sus archivos, y encuentra particular fascinación en la historia del fundador de la vieja mansión familiar, un tal Conde Magnus, de quien se rumorean cosas extrañas y terribles. El Conde, que vivió a principios del siglo XVII, era un terrateniente de extrema severidad, famoso por la crueldad con que castigaba a los cazadores furtivos y a los delincuentes. Corrían oscuros rumores acerca de las extrañas manifestaciones que siguieron a su entierro en el gran mausoleo que él había ordenado construir en las cercanías de la iglesia. –como en el caso de dos campesinos que habían invadido los terrenos del Conde cierta noche un siglo después de su muerte. Se escucharon espantosos gritos en el bosque y luego, alrededor de la iglesia, una carcajada infame y el estruendo de una pesada puerta al cerrarse. A la mañana siguiente el sacerdote encontró a los dos hombres; uno loco, y el otro muerto con el rostro chupado hasta los huesos.

Mr. Wraxall escuchó todas esas historias, y tropezó con referencias aún más siniestras relativas a un Oscuro Peregrinaje realizado en cierta oportunidad por el Conde hacia Chorazin en Palestina, una de las ciudades denunciadas por Nuestro Señor en las Escrituras, y en la cual nació el Anticristo, según lo afirman los viejos sacerdotes. Nadie se atrevió jamás a investigar qué era el Oscuro Peregrinaje, o qué extraña criatura acompañaba el regreso del Conde. Mientras tanto, Mr. Wraxall está ansioso por explorar el mausoleo del Conde Magnus, y finalmente consigue el permiso para hacerlo, en compañía de un diácono. Encuentra varios monumentos y tres sarcófagos de bronce, uno de los cuales es el del Conde. En los bordes de este último puede verse una serie de grabados que representan una singular y terrible persecución -la persecución de un hombre aterrado a través de un bosque por una figura baja, embozada y tentacular; dirigida por un hombre encapuchado desde un promontorio cercano. El sarcófago tiene tres candados masivos de acero, uno de los cuales yace abierto en



el piso, lo que le recuerda al viajero un ruido metálico que él había escuchado el día anterior cuando pasaba frente al mausoleo pensando ociosamente en que le gustaría ver al Conde Magnus. Su fascinación va en aumento y, apropiándose de la llave, realiza una segunda y solitaria visita al mausoleo y encuentra que otro candado se ha desprendido. Al día siguiente, el último de su permanencia en Raback, regresa vez más para despedirse de esas reliquias mortuorias. Nuevamente siente el extraño y ridículo deseo de encontrarse con el noble allí enterrado, mirando con inquietud el único candado que permanece en el sarcófago. En ese mismo momento, la última cerradura cae ruidosamente al suelo, y se escucha el crujido de unas bisagras. Luego, la monstruosa tapa parece levantarse muy lentamente, y Mr. Wraxall escapa aterrorizado olvidando cerrar la puerta del mausoleo.

Durante su regreso a Inglaterra el viajero siente una curiosa inquietud acerca de los pasajeros del barco con el que cruza el canal. Las figuras encapuchadas le ponen nervioso, y tiene la sensación de ser observado y perseguido. De las veintiocho personas que viajan, solo veintiséis aparecen durante las comidas; y las que faltan son siempre las mismas: un hombre alto y encapuchado, y otro más bajo y embozado. Completando su viaje en Harwich, Mr. Wraxall escapa en un carruaje cerrado, pero vislumbra dos figuras encapuchadas en una encrucijada. Finalmente se aloja en una pequeña casa de pueblo y pasa el tiempo escribiendo frenéticamente. Al segundo día lo encuentran muerto, y durante la investigación siete miembros del jurado se desmayan a la vista de cuerpo. La casa en donde había permanecido quedó deshabitada durante medio siglo, y cuando fue demolida descubrieron su manuscrito en un armario olvidado.

En *El tesoro del Abad Thomas* un anticuario inglés descifra un criptograma en ciertos vitrales renacentistas, y por ese medio descubre un tesoro en un nicho oculto a mitad de un pozo ubicado en el patio de una abadía en Alemania. Pero el previsor depositario ha dejado un guardián, y en el oscuro pozo algo parecido a unos brazos rodea el



cuello del investigador de tal forma que la búsqueda es rápidamente abandonada y manda buscar un sacerdote. Después de eso, durante cada noche el anticuario siente presencias sigilosas y detecta un horrible olor a moho en la puerta de su habitación de hotel, hasta que por último el sacerdote restaura en pleno día la piedra que ocultaba la cripta del tesoro en el pozo -de donde algo había surgido para vengar la intromisión en el oro del viejo Abad Thomas. Al terminar su obra, el clérigo observa una curiosa esfinge con forma de sapo en el antiguo muro del pozo, con una inscripción en latín: Depositum custodi - "vigila lo que dejo a tu cuidado"

Otros notables cuentos de James son *Los sitiales de la catedral de Barchester*, en donde una grotesca escultura adquiere curiosa vida para vengar el secreto y sutil asesinato de un viejo diácono por su ambicioso sucesor; *Silba, muchacho, y acudiré*, que narra el horror invocado por un extraño silbato de metal hallado en las ruinas de una iglesia medieval; y *Un episodio en la historia catedralicia*, donde el desmantelamiento de un púlpito revela una tumba arcaica cuyo demonio acechante disemina el pánico y la pestilencia. M. R. James, pese al tono ligero, puede evocar el espanto en sus formas más estremecedoras; y sin duda perdurará como uno de los pocos maestros realmente creativos en el territorio de sombras.

Para quienes gustan de especular acerca del futuro, el cuento de terror sobrenatural les brinda un campo propicio. Combatido por una ola creciente de basto realismo, cínicos irresponsables y sofisticado desencanto, por otro lado continúa floreciendo al amparo de una marea igualmente ascendente de misticismo, que surge ya sea a través de la fatigada reacción de los "ocultistas" y el fundamentalismo religioso en contra de los descubrimientos materialistas o través del estímulo de lo maravilloso y lo fantástico provocado por la amplitud de perspectivas que nos brinda la ciencia moderna con su química del átomo, la astrofísica, las doctrinas de la relatividad y las investigaciones en biología y pensamiento humano. En la actualidad las fuerzas favorables parecen llevar algo de ventaja; dado que existe



una mayor cordialidad hacia el cuento fantástico que hace treinta años, cuando las mejores obras de Machen cayeron en el terreno árido del elegante "fin de siglo". Ambrose Bierce, casi desconocido en su propia época, ha alcanzado ahora algo parecido al reconocimiento general.

Sin embargo, no cabe esperar sorprendentes mutaciones en ninguno de ambos sentidos. En todo caso continuará existiendo un balance aproximado de tendencias; y aunque podemos con toda justicia esperar un avance de la técnica y el estilo, no hay razones para pensar que pueda alterarse la posición general de lo fantástico en la literatura. Es un ramal estrecho aunque esencial de la expresión humana, y será como siempre un atractivo para audiencias limitadas con una sensibilidad especial. Cualquier obra maestra que en lo futuro pueda surgir de lo espectral o del terror deberá su aceptación más a la suprema destreza del artista, que a una simpatía por el tema. ¿Quién puede afirmar, sin embargo, que los temas oscuros son una desventaja? Radiante de belleza, la Copa de Ptolomeo estaba labrada en ónix.



APÉNDICE

NOTAS SOBRE EL ARTE DE ESCRIBIR CUENTOS FANTÁSTICOS

La razón por la cual escribo cuentos fantásticos es porque me producen una satisfacción personal y me acercan a la vaga, escurridiza, fragmentaria sensación de lo maravilloso, de lo bello y de las visiones que me llenan con ciertas perspectivas (escenas, arquitecturas, paisajes, atmósfera, etc.), ideas, ocurrencias e imágenes. Mi predilección por los relatos sobrenaturales se debe a que encajan perfectamente con mis inclinaciones personales; uno de mis anhelos más fuertes es el de lograr la suspensión o violación momentánea de las irritantes limitaciones del tiempo, del espacio y de las leyes naturales que nos rigen y frustran nuestros deseos de indagar en las infinitas regiones del cosmos, que por ahora se hallan más allá de nuestro alcance, más allá de nuestro punto de vista. Estos cuentos tratan de incrementar la sensación de miedo, ya que el miedo es nuestra más fuerte y profunda emoción, y una de las que mejor se presta a desafiar los cánones de las leyes naturales. El terror y lo desconocido, están siempre relacionados, tan íntimamente unidos que es difícil crear una imagen convincente de la destrucción de las leyes naturales, de la alienación cósmica y de las presencias *exteriores* sin hacer énfasis en el sentimiento de miedo y horror. La razón por la cual el factor *tiempo* juega un papel tan importante en muchos de mis cuentos es debida a que es un elemento que vive en mi cerebro y al que considero como la cosa más profunda, dramática y terrible del universo. El *conflicto con el tiempo* es el tema más poderoso y prolífico de toda expresión humana.

Mi forma personal de escribir un cuento es evidentemente una manera particular de expresarme; quizá un poco limitada, pero tan antigua y permanente como la literatura en sí misma. Siempre existirá un número determinado de personas que tenga gran curiosidad por el desconocido espacio exterior, y un deseo ardiente por escapar de la



morada-prisión de lo conocido y lo real, para deambular por las regiones encantadas llenas de aventuras y posibilidades infinitas a las que sólo los sueños pueden acercarse: las profundidades de los bosques añosos, la maravilla de fantásticas torres y las llameantes y asombrosas puestas de sol. Entre esta clase de personas apasionadas por los cuentos fantásticos se encuentran los grandes maestros -Poe, Dunsany, Arthur Mache, M. R. James, Algernon Blackwood, Walter de la Mare; verdaderos clásicos- e insignificantes aficionados, como yo mismo.

Sólo hay una forma de escribir un relato *tal y como yo lo hago*. Cada uno de mis cuentos tiene una trama diferente. Una o dos veces he escrito un sueño literalmente, pero por lo general me inspiro en un paisaje, idea o imagen que deseo expresar, y busco en mi cerebro una vía adecuada de crear una cadena de acontecimientos dramáticos capaces de ser expresados en términos concretos. Intento crear una lista mental de las situaciones mejor adaptadas al paisaje, idea, o imagen, y luego comienzo a conjeturar con las situaciones lógicas que pueden ser motivadas por la forma, imagen o idea elegida.

Mi actual proceso de composición es tan variable como la elección del tema o el desarrollo de la historia; pero si la estructura de mis cuentos fuese analizada, es posible que pudiesen descubrirse ciertas reglas que a continuación enumero:

1) Preparar una sinopsis o escenario de acontecimientos en orden a su aparición; no en el de la narración. Describir con vigor los hechos como para hacer creíbles los incidentes que van a tener lugar. Los detalles, comentarios y descripciones son de gran importancia en este boceto inicial.

2) Preparar una segunda sinopsis o escenario de acontecimientos; esta vez en orden a su narración, con descripciones detalladas y amplias, y con anotaciones a un posible cambio de perspectiva, o a un incremento del clímax. Cambiar la sinopsis inicial si fuera necesario, siempre y cuando se logre un mayor interés dramático. Interpolar o suprimir incidentes donde se requiera, sin ceñirse a la idea original,



aunque el resultado sea una historia completamente diferente a la que se pensó en un principio. Permitir adiciones y alteraciones siempre y cuando estén lo suficientemente relacionadas con la formulación de los acontecimientos.

3) Escribir la historia rápidamente y con fluidez, sin ser demasiado crítico, siguiendo el punto (2), es decir, de acuerdo al orden narrativo en la sinopsis. Cambiar los incidentes o el argumento siempre que el desarrollo de la trama tienda a tal cambio, sin dejarse influir por el boceto previo. Si el desarrollo de la historia revela nuevos efectos dramáticos, añadir todo lo que pueda ser positivo; repasando y reconciliando todas y cada una de las adiciones del nuevo plan. Insertar o suprimir todo aquello que sea necesario o aconsejable; probar con diferentes comienzos y diferentes finales, hasta encontrar el que más se adapte al argumento. Asegurarse de que ensamblan todas las partes de la trama desde el comienzo al final del relato. Corregir toda posible superficialidad -palabras, párrafos, incluso episodios completos-, conservando el orden preestablecido.

4) Revisar por completo el texto, poniendo especial atención en el vocabulario, sintaxis, ritmo de la prosa, proporción de las partes, sutilezas del tono, gracia e interés de las composiciones (de escena a escena, de una acción lenta a otra rápida, de un acontecimiento que tenga que ver con el tiempo, etc.), la efectividad del comienzo, del final, del clímax, el suspenso y el interés dramático, la captación de la atmósfera, y otros elementos diversos.

5) Preparar una copia esmerada a máquina; sin vacilar por ello en acometer una revisión final allí donde sea necesario.

El primero de estos puntos es por lo general una mera idea mental; una puesta en escena de condiciones y acontecimientos que rondan en mi cabeza, jamás puestas sobre papel hasta que preparo una detallado sinopsis de estos acontecimientos en orden a su narración. De forma que a veces comienzo el bosquejo antes de saber cómo voy que más tarde será desarrollado.



Considero cuatro tipos diferentes de cuentos sobrenaturales: uno expresa una *aptitud* o *sentimiento*, otro un *concepto plástico*, un tercer tipo comunica una *situación general, condición, leyenda o concepto intelectual*, y un cuarto muestra una *imagen definitiva*, o una *situación específica* de índole *dramática*. Por otra parte, las historias fantásticas pueden estar clasificadas en dos amplias categorías: aquellas en las que lo maravilloso o terrible está relacionado con algún tipo de condición o fenómeno, y aquéllas en las que esto concierne a la *acción del personaje* en con un suceso o fenómeno grotesco.

Cada relato fantástico -hablando en particular de los cuentos de miedo– puede desarrollar cinco elementos críticos: a) lo que sirve de núcleo a un horror o anormalidad (condición, entidad, etc.); b) efectos o desarrollos típicos del horror; c) el modo de la manifestación de ese horror; d) la forma de reaccionar ante ese horror; e) los efectos específicos del horror en relación a las condiciones dadas.

Al escribir un cuento sobrenatural, siempre pongo especial atención en la forma de crear una atmósfera idónea, aplicando el énfasis necesario en el momento adecuado. Nadie puede, excepto en las revistas populares, presentar un fenómeno imposible, improbable o inconcebible, como si fuera una narración de actos objetivos. Los cuentos sobre eventos extraordinarios tienen ciertas complejidades que deben ser superadas para lograr su credibilidad, y esto sólo puede conseguirse tratando el tema con cuidadoso realismo, *excepto* a la hora de abordar el hecho sobrenatural. Este elemento fantástico debe causar impresión y hay que poner gran cuidado en la construcción emocional; su aparición apenas debe sentirse, pero tiene que notarse. Si fuese la esencia primordial del cuento, eclipsaría todos los demás caracteres y acontecimientos; los cuales deben ser consistentes y naturales, excepto cuando se refieren al hecho extraordinario. Los acontecimientos espectrales deben ser narrados con la misma emoción con la que se narraría un suceso extraño en la vida real. Nunca debe darse por supuesto este suceso sobrenatural. Incluso cuando los



personajes están acostumbrados a ello, hay que crear un ambiente de terror y angustia que se corresponda con el estado de ánimo del lector. Un descuidado estilo arruinaría cualquier intento de escribir fantasía seria.

La atmósfera, y no la acción, es el gran *desiderátum* de la literatura fantástica. En realidad, todo relato fantástico debe ser una *nítida pincelada de un cierto tipo de comportamiento humano*. Si le damos cualquier otro tipo de prioridad, podría llegar a convertirse en una obra mediocre, pueril y poco convincente. El énfasis debe comunicarse con *sutileza*; indicaciones, sugerencias vagas que se asocien entre sí, creando una ilusión brumosa de la extraña realidad de lo irreal. Hay que evitar descripciones inútiles de sucesos increíbles que no sean significativos.

Estas han sido las reglas o moldes que he seguido -consciente o inconscientemente- ya que siempre he considerado con bastante seriedad la creación fantástica. Que mis resultados puedan llegar a tener éxito es algo bastante discutible; pero de lo que sí estoy seguro es que, si hubiese ignorado las normas aquí arriba mencionadas, mis relatos habrían sido mucho peores de lo que son ahora.

